

Mus. Th.

1934

Mrs. Theon

1934.

Laurencin

<36621597080016

<36621597080016

Bayer. Staatsbibliothek



73^e

ZUR GESCHICHTE

DER KIRCHENMUSIK

BEI DEN

ITALIENERN UND DEUTSCHEN.

EINE ABHANDLUNG

VON

DR. F. P. GRAF LAURENCIN.

LEIPZIG.

VERLAG VON HEINRICH MATTHES.

1856.

23 = 13

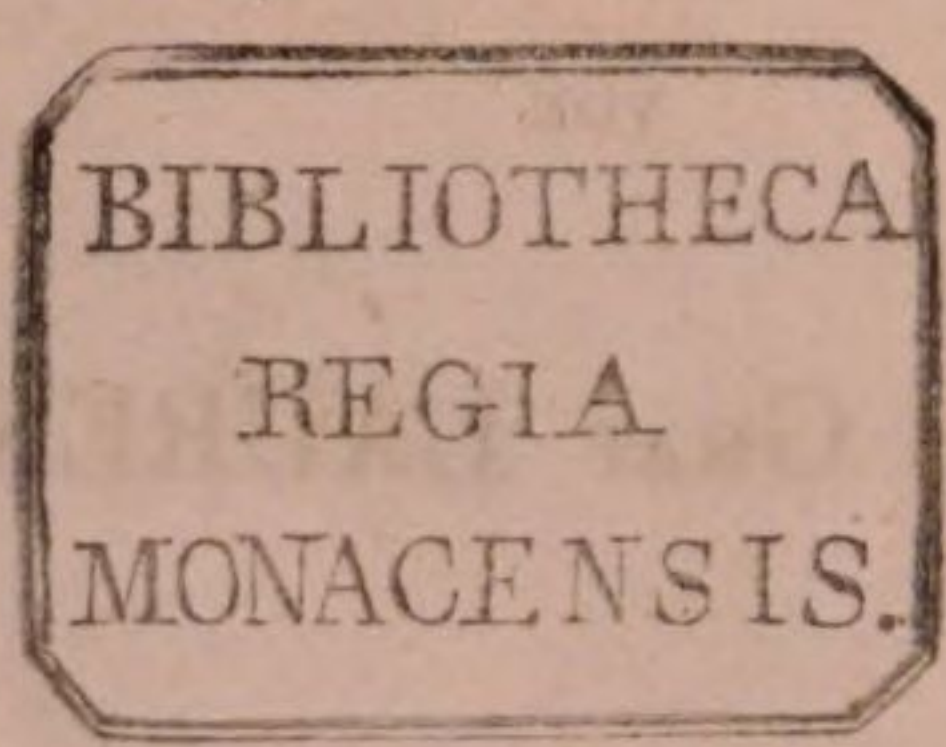
NIR GESCHICHTE

DER KIRCHENMUSIK

1844

ITALIENERS UND DEUTSCHER

ED. ARMAND



1844

VERLAG VON HENRICH WITTMANN

1844

HERRN

C. F. PITSCH,

DIRECTOR UND PROFESSOR AN DER PRAGER ORGELSCHULE, ORGANISTEN
AN DER NICOLAIKIRCHE DASELBST, EHRENMITGLIEDE MEHRERER MUSIK-
UND GELEHRTENVEREINE,

SEINEM HOCHVEREHRTEN FREUNDE UND EINSTIGEN LEHRER

DER VERFASSER.

HERIKZ

C. F. PITSCHE

LEHRER UND DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN SCHULE
AN DER UNIVERSITÄT ZÜRICH
UND GYMNASIUM

SEINE HOCHVERDIENSTLICHE FACHLEHRE UND KLINISCHE LEHRE

DER UNIVERSITÄT

Es liegt wol kein Gedanke so nahe, als jener der Rückströmung aller Geistesbestrebungen in einen religiösen Urgrund; denn keine Geistesquelle fließt so rein, als jene, die vom Sein Gottes ausgehend, sich an ihn bindet und in stets erneuerten Verschlingungen kettet.

Stellen wir uns die Frage: was ist Religion? erfassen wir also ihr Sein im Kerne der Wahrheit, in der Wesenheit, im Begriffe, so leitet uns schon der erste Schritt einer so gearteten Untersuchung, nämlich die einfach-sprachliche Durchforschung dieses Wortes auf ihre hohe, mächtige, allumfassende Bedeutung für das gesammte Geistesleben, sowie auch für jede seiner einzelnen Abschattungen und Gliederungen hin. Denn der Keim Gottes ist in jede Menschenbrust gelegt. Rein, ungetrüb von jeder Kehrseite, unberührt von jedem Widerspiele desjenigen, was sich gut und edel nennen darf, wird der Menschengeist auf die Erde entsandt. Ohne es zu wissen, ja selbst auch ohne es nur zu ahnen, zeigt sich in allen seinen Lebensbethätigungen ursprünglicher Art, in allen Dämmerbildern seines keimenden Erdenwallens, dass er an Gott, und *nur* an Gott, welcher seine Urquelle, sein Urgrund, gebunden ist.

Aber diese uranfängliche Einheit des Geschöpfs mit seinem Bildner wird durch den Eintritt des ersteren in das Weltleben, so wie durch die mit diesem vergesellschafteten Uebergriffe der selbstsüchtigen Leidenschaften einerseits und des Verkehrs mit anderen Wesen eines eben so hoch gesteigerten und in solchem Anbetrachte kranken, also nicht mehr ungetrüb-göttlichen Selbstgefühls anderseits, zerstört; und es wird der geschöpfliche Geist von seinem Schöpfer immer mehr und mehr abgezogen. Allein dieses Abgelenktwerden ist ein Kampf, bei dem

es nach [dem ewigen Gesetze der Einheit, welches sich im Einzelmenschen als ein Drang Eins mit seinem Schöpfer zu werden, offenbart, nie und nimmer bleiben darf. Der mit dem Weltleben *ringende* Mensch erkennt sich, eben weil er mit demselben nur *ringt*, *unausgefüllt*: es drängt und treibt ihn allgewaltig nach einer *Versöhnung* aller seiner nunmehr bis auf einen gewissen Grad entwickelten und ihm nicht mehr ahnungs- oder gleichsam traumvoll, sondern in mancher Hinsicht schon tiefbewussten Bestrebungen in einer Einheit. Aber worin liegt nun diese Einheit? Diese kann nur in demjenigen Wesen liegen, von welchem alles Menschenleben ausgegangen, ausgeströmt ist; daher gilt es, sich wieder an jenes Wesen zu binden (*religare*); nur mit dem Unterschiede, dass dieses Wiederbinden ein, wie gesagt, bewusstvollbrachtes und ein solches ist, in welchem Gott, der uranfängliche All- und Urgrund, nun All- und Urzweck des menschlichen Seins wird, also alles geistige Denken, Fühlen und Wissen in Gott eben so bewusst aufgehen muss, wie es unbewusst von ihm ausgegangen war.

Wir sehen also in der Religion den Born alles Seins; wir sehen und erkennen in ihr dasjenige Band, welches alle Geistesentfaltungen innig versöhnend umschlingt. In allen Bethätigungen derjenigen Macht also, die man Geist nennt, muss sich ein wahrhaft religiöses Walten treu abspiegeln. Gehen wir nun auf die Formen näher ein, in denen sich der in der Einzeln- wie in der Gesamtpersönlichkeit des Menschen ruhende und wirkende Geist äussert, so offenbart sich in ihm vor Allem ein nach zwei Richtungen auseinandergehendes Drängen und Sehnen, und die Einheit dieser Gliederungen ist, wie wir später zu zeigen bemüht sein werden, wieder keine andere, als die echte und wahre Religiosität.

Wir sagen also: es lebt in der Menschenbrust ein doppeltes Drängen; vor allem der Drang zu *fühlen*, und sodann derjenige, der eine *organische Gestaltung* des Gefühlten sich zur Aufgabe stellt.

Der *erste* Drang ist ein *unbewusster*, ein dunkles „Weben des Geistes“, ein unentschiedener Zustand, ein gänzlich

Aufgehen des Menschen im Gefühle; wir möchten ihn die ungetrübteste Romantik der Menschenseele nennen.

Allein dieser Drang, bliebe er allein, würde die Seele nie befriedigen, nie ausfüllen können; denn der Geist ist wesentlich Wissen und das bloss unbestimmte Ahnen, Hangen und Bangen, das bloss Fortsteuern auf dem nebelumwölkten See des Lebens vermag ihn wohl so lange zu fesseln, als sein innerer Mensch noch zu keiner so recht ausgeprägten, klaren Form durchgedrungen ist. Kommen aber einmal die Jahre, wo es gilt, hinaus zu treten in das wirkliche Leben, daselbst zu wirken und zu streben, zu wetten und zu wagen, das Glück zu erjagen, da genügt diese erste Art der Entfaltung, dieses schwärmende Fühlen, Glauben und Hingeben dem Geiste nicht mehr und an die Stelle des ursprünglichen Dranges zu fühlen tritt der, bestimmt Gedachtes, Erkanntes und Bewusstes in selbstständig ausgeprägten Formen zu gestalten. Hier ergiebt sich der Standpunct der *Kunst* und der *künstlerischen Bildung und Schöpfung* auf der einen, sowie jener der *wissenschaftlichen Forschung* auf der anderen Seite. Von diesem Drange ergriffen und *bewusst* geschwellt, also nicht mehr bloss schwärmend und brütend, beutet der Menscheng Geist, auf diese zweite Entwicklungsstufe gestellt, alle ihm vom Naturreiche dargebotenen Mittel sowohl, als diejenigen, welche ihm selbst entweder eingelebt oder angebildet sind, zur möglichst wahren Verwirklichung seines Schöpferdranges aus; er dichtet in Worten, in Tönen, in Farben, er formt die rohe Steinmasse zu selbstständigen, sein Wollen ausdrückenden Gebilden u. s. w.

Allein auf diesem Standpuncte ist der zuerst erwähnte, den wir vorhin jenen der Romantik genannt haben, oder nennen wir ihn noch bezeichnender jenen der reinen, unbestimmten, weil gegenstandslosen, Liebe, oder jenen des unmittelbaren Glaubens, nicht etwa aufgehoben, nicht getilgt, verneint oder zerstört; er ist nur zu tieferem Bewusstsein, zu höherer Wahrheit und Klarheit durchgedrungen; die Liebe, so wie der Glaube, hat hier einen Boden des Wirkens gefunden; das Fühlen ist in ein bewusstes Streben und Thun übergegangen.

Doch „es irrt der Geist, so lang er strebt“; er irrt, so lang er nicht dem Glauben, der Liebe, und zwar jenem Glauben und jener Liebe zustrebt, die in Gott, dem Urgrunde alles Seins, ihre Wurzel hat, jener Liebe, sage ich, die mit gereiftem Bewusstsein von Gott ausgeht, durch alle Arten ihrer Entwicklung eben so klar bewusst in ihm bleibt und endlich auch ihn allein, wieder aus tiefstem Grunde der Ueberzeugung, zum Endpuncte ihrer Bethätigungen macht. Es ist dies die *bewusstgefühlte Verbindung des gestaltenden Menschengestes mit Gott*; es ist dies der *Begriff der alleinwahren, alleinhältigen Kunst und Wissenschaft*. Diese ist nämlich nur dann eine wahre, eine ihrer Sendung, ihrem Begriffe, ihrem Soll ganz entsprechende, insoferne sie eine durch und durch religiöse, eine durchgängig mit Gott verbundene, verkettete, eine von seinem Wesen durch und durch erfüllte ist; daher nur jenes Kunstwerk ein bleibendes und nur jenes Wissenschaftsergebniss ein stätiges genannt zu werden verdient, das ein religiöses Sein und Leben zu seinem Inhalte hat. Es ist damit wohl nicht gesagt, als müsse jedes Kunstgebilde und jede Forschung auf dem Gebiete des Wissens immer ausschliessend religiöse Stoffe behandeln. Nein, es giebt in dieser Richtung kein Bishierher und Nichtweiter im Leben des Geistes. Allein immer muss der geistige Kitt ein religiöser sein; sonst wankt, bebt und zerfällt endlich das schönste Gebilde der Menschenerfindung und Gestaltung in Schutt. Ohne religiösen Kern giebt es nur Theile eines Kunstwerkes oder einer Wissenschaft, nur Glieder oder vielmehr Trümmer derselben, doch kein ganzes Kunstwerk, kein reines, kein echtes, kein bleibendes Wissen.

Auf diese Art ergiebt sich die Sphäre des göttlichen, oder, wie die neue Wissenschaftslehre sehr bezeichnend sich ausdrückt, die Sphäre des absoluten Geistes als die einzige, in welcher und durch welche ein seinem echten und wahren Begriffe treu entsprechendes Gestalten und Wirken des geschöpflichen (subjectiven) Geistes denkbar ist; nur hier sind die starken Wurzeln der Menschenkraft zu finden; nur Gott ist das ewig Eine und ewig Nothwendige, dem sich der schaffende

Menschengeist zu beugen und Alles auf ihn zurückzubeziehen berufen ist. Der absolute Geist ist also der Grund und der Zweck alles Seins; er ist die Sonne, die Leuchte, der Keim, die Blüthe und die Frucht alles Lebens.

Allein für uns endliche, beschränkte Wesen, deren Seele in einer Sinneshülle wohnt, ist das Unbedingte, Unendliche, Absolute nur wieder in sicht- oder überhaupt wahrnehmbar ausgeprägten Formen, in Verkörperungen, sinnenfälligen Gestaltungen denk- und erkennbar. Dieser Formen, Verkörperungen, Gestaltungen, Bethätigungen des Gottgedankens, der echten und wahren Religiosität im Menschengeiste giebt es nur drei, deren All, Einheit, Versöhnung, deren geistiges Band eben wieder nur die Religion ist.

Die eine dieser Erscheinungsformen ist die *Kunstform*, d. i. diejenige, in welcher der Gedanke Gottes oder das Ergriffensein der Menschenseele von demselben in Worten, Tönen, Farben, in bildnerisch ausgedrückten, sinnenfälligen Erscheinungsarten sich offenbart.

Ein ferneres Wirken des von Gott beseelten Geistes ergiebt sich auf jenem Felde, welches uns das Leben von seiner begriffsgemässen Seite erschliesst. Hier gilt es, alle geistigen Einzenvorstellungen auf ein Gemeinsames zurückzuführen, also Getrenntes zu vereinen, oder nur wirr Zusammengewürfeltes deutlich und bestimmt zu zergliedern, und aus diesen Gliedern und Gruppen endlich einen Grundgedanken, als den Kern der ganzen auf diesem Gebiete entfalteten Thätigkeit, an das klare Licht zu stellen. Das ist der Standpunct des *Wissens*, der *organischen Gliederung*, der *Systematik*, der reinen *Wissenschaft*.

Endlich aber wäre sowohl der Gedanke einer durch wahre Religion durchgeisteten Kunst, als auch der einer auf solche Art verklärten Wissenschaft ein blosses Gedanken- und Gefühlsspiel, würden sie nicht beide in das *wirkliche Leben* eingeführt. Nicht allein das Gestalten des Künstlers, nicht allein das Denken und Forschen des Gelehrten, sondern auch das Thun und Wirken des Menschen muss sich als ein nach allen Richtungen hin religiöses, an Gott gebundenes, ihm hingegebenes,

äussern. Hier ergiebt sich die Stelle der echten, vollendeten, reinen *Sittlichkeit*.

Diese eben dargelegte Dreigliederung des geistigen Lebens, deren einheitlicher Brennpunct nur in der Religiosität zu finden ist, trifft mit jener zusammen, welche das Bewusstsein einer früheren Zeit in den drei Grundideen des Schönen, Wahren und Guten aufgestellt hat; nur hat sich leider diese Art der Auffassung dem religiösen Elemente, das wir als das hauptsächlichste, allein haltbare erklären, entweder ganz und gar ferne und fremd gehalten, oder es nur so nebenher erwähnt als einen zufälligen Einfall, oder als eine, dem sogenannten Erfahrungsbeweise ähnliche Bestätigung des auf dem Wege des reinen Denkens und Forschens Errungenen. Wir aber gehen von der Religion, als von dem Urgrunde alles Seins aus, und kehren, nachdem wir von diesem Leuchthurme aus die Lebensbahnen der Kunst, des Wissens und Thuns zu erschauen uns bemüht, immer wieder zu diesem ewig wahren, ewig giltigen Urzwecke des Lebens, zur Religion nämlich, zurück, umarmen sie gleichsam und halten sie immer umschlungen als unsere ewige Genossin und Führerin auf jedem Pfade des Daseins.

Durch diese vorläufige Erörterung dürften wir uns selbst und dem freundlichen Leser den Boden unserer Betrachtungen wohl so ziemlich urbar gemacht haben; und es dürfte wohl kein Zweifel mehr obwalten über den Standpunct, welchen unsere Untersuchung mit aller nur möglichen Treue festzuhalten bemüht sein wird.

Wir erwählen uns in diesem Buche den Gesichtspunct der *Kunst*, und zwar jenen der künstlerischen Gestaltung, als denjenigen, welchen wir vom Lichte der Religion aus betrachten und erforschen wollen, und stellen es uns zur Aufgabe, den allseitig wirkenden Gottesgedanken in der *tonkünstlerischen* Sphäre nachzuweisen, ferner zu zeigen, auf welche Art sich bisher der in Tönen gestaltende menschliche Geist geoffenbart habe, und aus den bereits vorliegenden, aus dem in die Kunstgeschichte und in das musikalische Leben schon übergegangenen

Stoffe das Urbild einer wahren Kirchenmusik in möglichst klare Worte zu fassen.

In der Entwicklung des kirchlichen Tonlebens können zuvörderst drei streng von einander abgemarkte Perioden unterschieden werden. Der Urkeim aller Kirchenmusik findet sich in den Meisterwerken der sogenannten *altitalienischen Schule* niedergelegt. Wir treffen in ihnen jenes Weben des schöpferischen Künstlergeistes in *ganz allgemeinen*, sowohl in sich selbst als von einander durchaus *ununterschiedenen religiösen Stimmungen*. Wir treffen in ihnen jene *reinste, ungetrübteste Gegenständlichkeit der Auffassung* des Inhaltes der Religion und ihrer wörtlichen Verkörperung im Mess- oder überhaupt Kirchentexte. Es prägt sich in ihnen nicht das künstlerische Selbst, nicht die Persönlichkeit des Tondichters, sondern nur das durchgängige, allseitig wirkende Streben ab, die Worte der Messe oder der Psalmen ihrer inneren Wahrheit, ihrem Gedankenkerne nach, so treu, ich möchte sagen, so spiegelähnlich wiederzugeben, als es die ihrem Wesen nach subjectivste aller Künste, die Musik nämlich, nur immer vermag. Dieses durchaus objective, in seinem Gegenstande, Stoffe oder Inhalte ganz aufgegangene und eingelebte Wollen, diese unbedingte Einheit des in den Worten Christi oder der heiligen Kirche lebenden Seins mit dem tonkünstlerisch verleibten Gedanken, wählt sich daher zur möglichst treuen und wahren Bethätigung die allereinfachsten, schmucklosesten Tonformen, wie es eben die rein harmonische und insbesondere die reine bis in ihre unscheinbarsten Einzelheiten streng logische Folge von Dreiklangsaccordenreihen ist. Die *vorpalästrinische* sowie die *palästrinische* Entwicklungsphase der kirchlichen Tonkunst wagt keinen Schritt, der auch nur ein Haar breit die Marke der strengsten Diatonik, der in sich abgeschlossensten *trias harmonica* überschritte; sie schafft aus diesem einfachsten, reinsten, ich möchte sagen, ausser- und überweltlichsten aller Accorde eine Bilderreihe in Tönen, deren einziges Kennzeichen und deren tiefste Eigenthümlichkeit eben nichts Anderes ist, als die grösste Einfachheit, das gänzliche Auf- und Untergehen alles individuellen Schwunges der

menschlichen Erfindungskraft in der Form des naturgemässesten versöhntesten, klarsten aller Accorde. Die Eigenthümlichkeit der altitalienischen Kirchenmusik ist demnach das völlige Aufgeben, Erdrücken, Untergehen der tondichterischen Persönlichkeit in der stofflichen und formellen Einheit, Treue und Wahrheit. Wie nun keine Lebensrichtung abgetrennt von dem allgemeinen Aether des Zeit- und Weltgeistes zu denken ist, so mag wohl auch jenem Streben nach begriffsgemässer Wahrheit und Einfachheit auf dem Felde der kirchlichen Tonkunst, welche nicht selten in eine gewisse Starrheit übergegangen ist, die zu jener Zeit auch so einfache Bauart der Gotteshäuser, sowie auch das Trachten der damaligen Poesie entsprechen, es sogar dem Buche aller Bücher an schmuckloser Erhabenheit des Ausdruckes, an reinsten Gegenständlichkeit der Wortfärbung zuvorzuthun.

Doch schon *Orlando Lasso* und in noch höherem Grade sein musikalischer An- und Nachhang in Italien machte einen sehr bedeutungsvollen Schritt über jene anfängliche Geistesunmittelbarkeit der kirchlichen Tonmuse hinaus, ohne jedoch deren Grundgesetz, die Einfachheit und Objectivität des Gedankens und der Form, gänzlich zu umgehen. Diese letztere nämlich ist den Vertretern der nachpalästrinischen Kirchenmusik in Italien allerdings immer noch jener Stern des Pols geblieben, der ihnen als Lebensregel vorgeschienen. Allein wir bemerken in ihren Schöpfungen bereits ein Hinaustreten aus der allgemeinen religiösen Stimmung in eine mehr individualisirte Gestaltung. Die frühere rein harmonische Form fängt bei *Orlando Lasso* und vollends bei *Lotti*, *Leonardo Leo*, *Durante*, *Marcello*, *Astorga*, *Pergolese* u. A. m. schon an, einen recht innigen Schwesternbund, ein Wechselverhältniss, einen Durchdringungsprocess mit der selbstständigen, klar ausgeprägten, oft entschieden vorherrschenden *Melodie* einzugehen. Das diatonische Klanggeschlecht reicht in den Werken dieser Spätergekommenen schon sehr oft dem *chromatischen* die Hand; die früher oft so starre Grundfeste des Dreiklanges verschmäh't es hier nicht mehr so ganz, sich mit den Arabesken von Septimen-, ja sogar

mit enharmonischen und Vorhaltsharmonien zu zieren. Das einstige Streben der Tonmuse nach unbedingter Wahrheit des Ausdrucks fühlt in sich schon den Drang, die Sehnsucht, wohlgefällig, schön, reizvoll für den Hörer zu erscheinen, ihm da und dort einige kleine Zugeständnisse zu machen, in eben der Masse, als die damalige Tempelbau- und religiöse Dichtkunst eben dieselben Bahnen verfolgt, ohne jedoch jenes ursprüngliche Trachten nach Einheit, Einfachheit und begriffsgemässer Wahrheit ganz aus dem Auge verloren zu haben. Aber schon hier geht, um mich im Sinne der neueren Wissenschaftslehre auszudrücken, eine Art dialektischen Processes, eine Art Kampf der religiösen mit der weltlichen Kunst vor sich.

Nicht umsonst sagte ich: es zeige sich in den Kirchentonwerken der späteren Altitaliener eine *Art* Kampf, eine *Art* der Dialektik zwischen der ungetrübten, objectiv-subjectiven Romantik der ihr vorangegangenen Schule und zwischen den Ein- und Uebergriffen des Weltlebens. Denn es kommt dieses unstäte Ringen in den Meisterwerken der Nachfolger *Palästrina's* noch zu keinem rechten Aus- und Durchbruche; der Ernst, die Bedeutung der wahren Religion erfüllt sie Alle noch zu tief, als dass eine von Aussen herbeigedrückte Macht ihren Schöpfergeist in seinem erhabenen Streben nach reinster Wahrheit hätte beeinträchtigen können. Nur die Ahnung dämmert und schimmert bisweilen aus ihren Werken, als gäbe es dennoch ein Etwas, das manchmal die Reinheit des Seins und der Stimmung trüben und scheinbar zurückdrängen könne. Doch eben nur scheinbar denken sie sich diesen Kampf mit der Welt, mit dem leidigen Mammon; Siegerin bleibt ihnen immer und jederzeit das Eine, allgemein giltige Wesen der Gottverherrlichung in entsprechenden Tonformen. — Ueber diese Richtung des kirchlichen Tonlebens seiner Zeit vielleicht ein Mehreres in einem abgesonderten Werke.

Doch nicht lange mehr sollte die Kirchenmusik in diesem Paradiese der Reinheit sich erhalten. Die nur leise hingehauchten, aus dem Anderssein des religiösen Geistes und Gemüthes,

aus der Welt in die wahre Heimath der andächtigen Kunstseele hinüber gezauberten Tinten eines *Pergolese*, *Astorga*, *Marcello* u. A. waren den später aufgetauchten Kirchencomponisten schon genügend, um einen sehr weiten Schritt über diese von den Altitalienern gezogene Schranke hinauszuwagen. Die bisherige reine Gesangsmusik auf den Chören wurde, ohne auf eine Vermittlung, etwa durch eine Genossenschaft des Singquartetts mit der begleitenden Orgel, nur im Mindesten bedacht zu sein, alsogleich über Bord geworfen und der Instrumentalprunk und Pomp in seiner ganzen Fülle und Ueppigkeit in eben dem Maasse auf dem kirchlich-musikalischen Boden eingeführt, als sich auch die religiöse Baukunst, Malerei, Plastik und selbst Poesie der vordem so treu festgehaltenen Einfachheit, dem Wesen der Religion, immer fremder gegenüberstellte, um lediglich in der üppig geschmückten Form und äusseren Pracht ihr vermeintes Heil zu suchen. Auf diesem das reine, ursprüngliche Wesen der Religion zu einem Kampfe mit dem Weltleben gleichsam herausfordernden Standpunkt, auf welchem sich leider letzteres entschieden siegreich und alleinherrschend behauptet hat; auf diesen Standpunkt der Vermittlungslosigkeit hat leider einer der grössten Sterne des Tonkünstlerreiches, *Joseph Haydn*, die Kirchenmusik gestellt, und eine spätere Leuchte am Himmel der harmonischen Kunst, eine vielleicht noch glühendere, eine vielleicht noch tiefer vom Götterfunken erfüllte, *Mozart*, ist nicht nur treu den verführerischen Bahnen des ihm Vorangegangenen gefolgt, sondern in seiner Nachgiebigkeit den Weltanforderungen und Formen gegenüber auf dem Boden der *Musica sacra* noch um mehr als einen Schritt weiter gegangen. Mit *Haydn's* und *Mozart's* Art der Wiedergabe des Kirchentextes durch Töne ist also die früher erwähnte, so reine, so fest an Gott gebundene, völlig bei Seite gerückt, völlig abgethan. Es ist ein neuer Bund hier erstanden, aber leider einer, der, nicht wie der neue Bund des Christenthums, das Gebäude des alten nur ausbauen, ergänzen geholfen, sondern einer, der diese so schöne Tempelhalle alter Kirchenmusik in Schutt zertrümmert und zerstört und ein vom Grunde aus neues Gebäude an dessen

Stelle aufgeführt hat. Aber dieser Grund und Boden ist ein sandiger, ein kranker; so hat es wenigstens die Folge gewiesen. *Haydn* nämlich sowol als *Mozart* waren schöpferische Künstlergeister von echtestem Schrot und Korn. Nun liegt aber in jeder wahren Schaffungskraft von Natur aus schon ein gewisses Religionselement, das dem von ihr getragenen, bedingten und bestimmten Geist von jedem Uebergriffe in den breit gezogenen Kreis der Gemeinheit und Alltäglichkeit, vor dem Verkommen in der Welt und in ihren Vorurtheilen, gleichsam als schützender Engel, dem Beschützten jedoch immer unbewusst, bewahrt. Aber wehe demjenigen Künstler, der entweder diesen schirmenden Engel nicht in sich trägt, oder, sollte ihm letzterer dennoch innewohnen, seiner liebenden Warnerstimme kein Gehör gibt! Ein solcher verläuft sich am Ende gänzlich auf den Irrbahnen der heillosen Nachahmungssucht und bringt, ist er der Besseren Einer, nur Unfertiges, Unreifes zu Tage, gehört er aber zum Trosse derjenigen, die nur Angelerntes, Angebildetes wiederzugeben vermögen, so stiftet er das unberechenbarste Unheil durch sein Wirken und es wäre ihm besser, er hätte geschwiegen und sein Thun und Treiben noch zu geeigneter Zeit im Lethe ertränkt. Dieser Vorwurf trifft nun in seiner ganzen Härte alle, jetzt schon Legion gewordenen Nachahmer und Nachtreter *Haydn's* und *Mozart's*. Die Besseren, Begabteren unter ihnen, wie z. B. *Michael Haydn*, *Hummel*, *Eibler*, *Neukomm*, *Lickl*, *Wittasek*, *Worzissek*, zum Theile *Gänsbacher*, *Umlauff*, *Sechter* und sogar *Weigel* (obwohl wir diesem Letzteren, hätte der würdige Verewigte nur mehrere Kirchenwerke in dem Geiste geschrieben, von welchem seine uns bekannten acht Messen beseelt, gern eine ganz eigne Stelle unter den Componisten geistlicher Tonwerke anweisen möchten), dann *Reissiger* (in dessen Kirchenmusiken mit vielem Glücke eine Art Vermittlung des *Haydn-Mozart'schen* mit dem rationalistischen Kirchenstyle, von welchem weiter unten die Rede sein wird, versucht worden ist und zum Theile gelöst vorliegt) u. A. m., die Besseren unter den Nachbildnern *Haydn's* und *Mozart's* also, sage ich, haben uns einzelne Kirchentonwerke, und in

diesen wieder einzelne Stellen voll der wunderbarsten, ergreifendsten Schönheit geboten. Aber mitten unter diese Goldkörner mischt sich wieder ein Sandkorn, das entweder an dem verführerischen Tempel Thaliens in die für das Haus Gottes bestimmte Musik unberechtigt hinübergezogen ist oder man stösst in ihnen auf leere Verstandesspielereien, Combinationen von Effect- oder contrapunctischen Formen, denen man es anhört, dass sie blos dastehen, um eine leere, müssige Stelle auszufüllen, um eine Erlahmung der Schöpferkraft gleichsam zu bemänteln, zu übertünchen, sophistisch zu umgehen. Diese Besseren unter den Nachahmern also können wohl schöne, herrliche *Theile*, aber *nichts ganz Vollendetes* oder höchstens nur einzelne durch und durch reife Gebilde der Tonkunst schaffen. Es fehlt ihnen leider, wie *Goethe* sagt, „das geistige Band“, so herrlich sie auch „die Theile“ zu gestalten vermögen. — Was aber die wahrlich zahllosen *schlechten* Nachtreter der von *Haydn* und *Mozart* angeregten Kunstrichtung auf dem Felde der Kirchenmusik betrifft, so macht sich in ihren Erzeugnissen nur die Gedankenarmuth oder vielmehr Gedankenlosigkeit, nur die geistloseste Redseligkeit in Tönen, nur das sinnloseste Spiel mit einzelnen Tonfiguren und unreinen, d. h. theatralischen oder der frivolsten Kammermusik entlehnten Formen geltend, durch welche sie den erhabenen Mess- oder Psalmentext auf die gräulichste Art, und haben sie zufällig einmal contrapunctische Studien gemacht, mit einer Consequenz verunstalten, die einen künstlerisch fühlenden Hörer sogar zur peinlichsten Verzweiflung, ja zum Widerwillen gegen Alles, was nur Kirchenmusik heisst, drängen könnten. Hiermit glauben wir über das: „*imitatorum pecus*“ wohl genug gesagt zu haben und wenden uns der dritten und, wie wir glauben, der höchsten, innerlich reichsten und schönsten Entwicklungsart der Kirchenmusik zu.

Jeder Zustand der Vermittlungslosigkeit drängt nach wahrer, begriffsgemässer Einheit und Ausführung alles Zerstörten und Zerstreuten. Jeder Knoten muss sich entwirren, jeder Kampf muss zum Frieden und zwar zu einem ewig dauernden Frieden

sich umgestalten, sonst wäre ja ein blosses Gedankenspiel die allgemeine Menschenbitte: „gieb uns Frieden!“ so wie das heilige Wort: „Friede sei mit euch!“ *Jede Lüge muss zur Wahrheit* und zwar zu einer *dauernden sich klären*. Innerer und äusserer Friede muss in jedes geistige Leben eingehen, also auch in das künstlerische, umsomehr in dasjenige, das sich die Verwirklichung des Gottesgedankens zur Aufgabe gestellt hat. Sollte sich also der in Tönen gestaltende Künstler noch so sehr von dem Ausgangspuncte alles Grossen und Schönen, von Gott, vom absoluten Geiste nämlich, entfernt, sollte er sich noch so sehr der Welt und ihrem buhlerischen Trachten zugewandt haben, er muss aus innerster Nothwendigkeit wieder zurück, er muss sich an den wieder binden, von dem er abgefallen war. Diese Wiedervereinigung des geschöpflichen Geistes mit seinem Schöpfer ist, wie schon in der Einleitung gezeigt wurde, *eine That des gereiften Selbstbewusstseins*, eine That, sage ich, die, einmal gesetzt, nicht mehr zurückgenommen werden kann, eine That, die auf eine *Dauer*, auf eine *Stätigkeit* ihrer Wirkungen nicht nur schliessen lässt, sondern schon in ihrem Begriffe eine Beharrlichkeit trägt, die durch keine Höllenpforten mehr zu überwältigen ist.

Derjenige Kirchencomponist also, der, mitten in den Weltstrom hineingedrängt und seiner einzelnen Wellen sich nicht mehr entäussern könnend, sie nur zur Ehre und zum Lobe desjenigen ausbeutet, dem Ehre und Lob in der Höhe und auf Erden sein und bleiben möge: derjenige Kirchencomponist also, wiederhole ich, der mit gereiftem Selbsterkennen die durch das tonweltgeschichtliche Leben und durch dessen organische Entwicklung herausgebildeten Kunstmittel nur zu dem Ende benützt, um selbst aus ihnen und vermittelst ihnen den ewig einen und reinen Geist einfachschöner und wahrer, herz- und seelenerhebender geistlicher Musik herzustellen, der also, auf den Stützen des alten Musikbundes ruhend, nur dahin strebt, die Ergebnisse und Errungenschaften des neuen zur verklärten Wiederbelebung des Erstgenannten zu formen und zu gestalten: der allein wird sich dem gegenwärtigen Ton-

bewusstsein gegenüber als das einzig hältige, nachahmungswürdige Urbild darstellen.

Nun aber lässt sich diese hier in ihren allgemeinsten Umrissen angedeutete Synthese des altitalienischen, also ureinfachen, mit dem durch *Haydn* und *Mozart* zur vollsten Weltüppigkeit herausgebildeten Kirchenstyle in einer dritten, diese zwei vorangegangenen, gleichsam umarmenden Art der Tonfärbung, je nach der Persönlichkeit des schaffenden Künstlers, wieder auf verschiedenen Wegen erzielen.

Bis jetzt weist uns die Geschichte der Tonkunst *vier* streng von einander abgemarkte Versöhnungsarten des alten und neuen Kirchenstyles in einer höheren, dem Gottesgedanken bewusst verbundenen Einheit.

Die eine dieser Offenbarungsweisen der zum tiefsten Erfassen des absoluten Geistes in Tönen wiedergekehrten künstlerischen Subjectivität tritt uns in den Werken *Sebastian Bach's*, dieses mächtigsten aller Propheten im Tonhimmelreiche, entgegen.

Die tiefe und wahre Religiosität dieses erhabensten aller Tonschöpfer, dieser klaren und doch so unerklärbaren Erscheinung Gottes (wie *Zelter* einmal diesen grossen Meister genannt hat), dieses, gleich dem Aether, Allgegenwärtigen und doch Unergreiflichen, offenbart sich schon dem Blicke auf die *äussere formelle Gestaltung* seiner der kirchlichen Tonsphäre (denn um deren geistige Durchforschung handelt es sich ja in vorliegendem Aufsätze) angehörigen Werke. In Allem, was uns *Bach* durch Töne sagt, herrscht die wunderbarste, durchgreifendste innere *Nothwendigkeit*, die strengste sowohl innere, als äussere *Logik*. Wir treffen in *Bach's* Werken kein Tonstück, ja, ohne zu übertreiben, sogar keine Stelle, keine einzige Note, die nicht sagte und unverkennbar sagte dasjenige, was sie ausdrücken will. In dem Organismus seiner musikalischen Gebilde waltet eine solche Bestimmtheit und Einheit des Gedankenausdruckes, ein so versöhntes Ineinanderleben und Ineinanderströmen aller einzelnen, auch der unscheinbarsten Tonglieder, dessen Wahrnehmung jedes Künstlergemüth und jedes fühlende Herz über-

haupt um so bewundernswürdiger anregt und entzündet, als schon jene formelle Anschauung uns einen Blick in die tiefdurchdrungene Religiosität *Bach's* erschliesst. Denn eben diese stete Zurückbeziehung der Toneinzelheiten seiner herrlichen Machtschöpfungen auf das ewig Eine, Allgemeine und Wahre, eben diese durchgreifende Logik, diese bis in ihre verborgensten Erscheinungsformen strenge in sich abgeschlossene Objectivität, diese wunderwürdige, in der *vorbach'schen* Zeit nie erhörte und von keinem seiner Nachfolger je erreichte, also beinahe unerzielbar scheinende Folgerichtigkeit der thematischen Durchführung, die, ausgehend vom Grundsätze künstlerischer Einheit, den Hauptgedanken, selbst in seinen reichsten, üppigsten Gestaltungen, wir möchten beinahe sagen, Himmelemporthürmungen, immer klar, immer durchsichtig hervorleuchten lässt und die schon dieser Grundidee an und für sich eine Klarheit, eine Bestimmtheit und Entschiedenheit, eine Lebendigkeit und Wahrheit des Tonausdruckes einzuleben und einzusingen wusste, die uns niemals in einem Zweifel darüber schwanken lässt, was *Bach* eigentlich mit seinen in Tönen gleichsam gemeisselten Themen sagen wollte: schon diese bloß äusserliche Betrachtung seiner in jeder Rücksicht wundervollen Meisterwerke (deren inhaltliche Durchföhlung und so weit es geht Durchforschung eine spätere Aufgabe dieser Abhandlung sein wird) leitet uns darauf hin, in unserem *Bach* den tiefreligiösesten aller *Denker* in Tönen zu erkennen und begeistert zu lieben, abgesehen davon, dass uns in ihm auch ein vom Geiste Gottes durch und durch beseelter *Dichter* im Reiche der Melodie und Harmonie entgegentritt, von welchem letzteren Gesichtspunkte, wie gesagt, später die Rede sein wird. Aber schon in diesem folgerichtig *denkenden* Leben und Weben in der Tonwelt, schon in dieser unendlichen Klarheit des Bewusstseins, das, sowie das *Bach'sche*, oft das kühnste Gedankengebilde melodischer Erfindung in einem Thema ausspricht, verkörpert und ausführt, dem jeder musikalische Sinn es deutlich anhört, es könne eben *nur* auf die Art ausgedrückt und entwickelt werden, in welcher es uns *Bach* entrollt und

immer heller, immer geisteslichterfüllter aufschliesst: schon in der Wahrnehmung dieser allseitigen Nothwendigkeit, dieses Nurso- und Nichtandersseinkönnens in *Bach's* Themen sowohl, als in deren ferneren Entwicklungen und Gestaltungen ergiebt sich uns ein Fingerzeig auf eine Bestimmtheit und Festigkeit seines künstlerischen Wollens, auf eine Tiefe und Durchbildung seines musikalischen Charakters, die uns, so oft wir ihrer inne werden, stets einzig in ihrer Art ergreift; denn wir trafen sie bei unserer Wanderung durch das Tongebiet noch bei keinem der Vorangegangenen in so hoher, allseitiger Bedeutsamkeit an. Aber abgesehen davon, liegt in diesem starken Wollen, das seinen Inhalt mit solcher Kraft, mit solchem Schwunge, mit solcher Beharrlichkeit ausführt und vollbringt, schon eine so tiefe Religiosität, eine so selbstthätige Gebundenheit des in der Kunst schaffenden Menscheinges an den Ur- und absoluten Geist aller Einheit und aller Nothwendigkeit, an Gott nämlich, dass schon diese bloß formelle Betrachtung der Kunsteigenthümlichkeit *Bach's* genügt, um uns in ihren Ergebnissen die des gottbeseeltesten, also religiösesten Tongeistes an das klarste, herrlichste Licht zu stellen.

Allein wir wollen nicht stehen bleiben bei diesem Gesichtspunkte, denn dieser zeigt uns den herrlichen *Bach* nur von *einer* Seite seines Wirkens. Und doch ist eben er der *allseitigste* unter allen Tonschöpfern. Ihn bloß von dem nun angedeuteten Standpunkte als den Ersten hinzustellen, würde leicht den Verdacht auf uns wälzen können, als sähen wir in ihm eben nur den erleuchtetsten aller *Meister*, aller *Denker* auf musikalischem Gebiete. Und doch ist die Musik eine Kunst des tiefsten *Gefühls*, eine vielleicht am reinsten aus dem Borne der *Seele*, des *Herzens*, des *Gemüthes*, insofern diese als eine vom klügelnden und mäkelnden Verstande noch ungetrübte Macht uns von Gott eingelebt ist, hervorgequollene Kunst und eben *Bach* auch ihr seelenvollster, innigster Jünger, Sänger und Meister. Andererseits aber umfasst unser Vorwurf das allseitige und zwar vorwiegend das geistige von aller abstracten Form losgelöste und diese letztere schon in der wahren Religiosität

verklärt in sich schliessende Tonleben; von *diesem* aus also wollen wir nun unseren ewig bewunderungswürdigen *Bach* ins Auge fassen und ihn unseren freundlichen Lesern als wahrhaft religiösen *Dichter* in Tönen so lebendig wie nur möglich zuführen und auf sein leuchtendes Beispiel hinweisen, dem wir nachfolgen sollen.

Die erste und in der That wundervollste, weil bis dahin unerhörte Eigenthümlichkeit der *Bach'schen* Tonmuse, insofern wir dieselbe als eine wahrhaft schöpferische, gestaltende erfassen, liegt darin, dass in seinen Werken jede einzelne Stimme einen freien, selbstständigen melodischen Faden bildet, der, mit allen übrigen Stimmen zusammengenommen, sich zu einem engverschlungenen Ganzen vereint. Man nehme die nächst beste Mittelstimme oder den Grundbass (der Oberstimme gar nicht zu gedenken) eines *Bach'schen* Tonstückes, welcher Gattung oder Art dieses immer angehören möge, so haucht jede derselben den schönsten, innigsten Gesang aus: in jeder derselben fühlt sich das musikalische Gemüth angeregt durch den Ausdruck einer ganz selbstständigen, so klar, als es nur immer möglich ausgedrückten Empfindung. Und nun denke man sich in der mächtigsten Viestimmigkeit, die je in einen Menschensinn eingegangen, die innigste Einheit, Durchdringung und Versöhnung aller dieser einzelnen Gefühlsreihen verkörpert: welch zaubervolles Tonbild um das andere tritt uns da entgegen! *Bach's* höchste Schöpfung, eine Schöpfung, sage ich, durch welche er die Kunst der Töne zu einer beinahe unbegreiflichen Machthöhe geschwungen, nämlich die *Viestimmigkeit in höchster, allseitigster Bedeutung*, dieses ewige Austönen der tiefsten, bisher unausdrückbar gewähnten Herzensregungen, dieses rastlose Singen, dieser unendliche Doppelstrom der Melodie und Harmonie in untrennbarster Einigung, der sich schlingt durch jedes Musikstück, das *Bach* uns je zum ewigen Genusse dargeboten hat, schon von dem Standpuncte aus betrachtet, einen tiefreliigiösen Urgrund, dass jedes dieser melodisch-harmonischen Einzelbilder, so wie das aus diesen letzteren so gross, so schön, so mächtig, so kühn und doch so

wahr und klar emporgewachsene Gesamtttonbild immer, welcher musikalischen Sphäre es auch angehören möge, also gleichviel, ob der kirchlichen oder der sogenannten weltlichen, einen Geist, einen Aether der innigsten, treuesten Hingabe an ein höheres Wesen, an eine Allmacht, Allgüte, Allgegenwart, an einen Geist, der, mit Einem Worte zu sagen, All und Alles ist, ausathmet. Man untersuche von diesem Gesichtspuncte, aus was immer für einen Tongemälde unseres Meisters, und man wird jederzeit den ewigschönen, an Gott gebundenen, zu ihm hinaufgeschwungenen, bittenden, flehenden, sein Wünschen, Drängen und Sehnen Ihm allein erschliessenden Geist heraus hören. *Bach's Muse ist die echte Polyhymnia*; sie haucht, um mit dem Dichter zu reden, nur die Seele und zwar die reinste Seele aus, diejenige nämlich, welche, von Gott ausgehend, immer treuer sich Ihm zuwendend, kein anderes Verlangen hegt und bethätigt, als wieder und immer wieder in Ihn, den Einen, zurückzuströmen, Ihn zu feiern, Ihm Lob zu singen. Das ist der eigentliche tiefere Kern jener von so manchem Tonsilbenstecher so hoch angestaunten, freilich aber auch staunens- oder vielmehr im höchsten Grade bewundernswerthen Polyphonie und durchdrungenen Seeleneinigung der melodischen und harmonischen Macht in *Bach's* Tonwerken. Es ist, als hätte *Bach* durch jeden seiner musikalischen Ergüsse mit dem Dichter sagen wollen:

„Seid umschlungen, Millionen!
 „Diesen Kuss der ganzen Welt!
 „Brüder! über'm Sternenzelt
 „Muss ein lieber Vater wohnen!“

Bach's Vielstimmigkeit ist also der vollste, klarste, bewussteste Machtausdruck einer im tiefsten Gottesbewusstsein ganz mit ihrem Schöpfer und mit sich selbst versöhnten, also durch und durch religiösen Menschennatur. Sie ist das objectivste und zugleich innerlich-subjectivste, eigenthümlichste, lebendigste Erfassen und Verwirklichen, das allseitigste, begeisterrungsvollste Verherrlichen des Gottesgedankens in Tönen. Sie ist dasjenige, was *Goethe*, dieser hocheleuchtete Seher im Leben

und in der Kunst, durch so schwungvolle Züge angedeutet, wenn er sagt: „Mir ist es bei *Bach*, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben.“ Sie ist die wirklich gewordene innerste, höchste, reichste, tonlich ausgeprägte Nothwendigkeit und Logik, die wir vorhin, vom Standpuncte der Form ausgehend, in *Bach* so hoch gestellt. Sie ist die *vergeistigte Logik*, die einzig unerreichte *Metaphysik der Tonwelt*, sie ist der in diese letztere hinübergetragene, eingelebte, absolute Geist.

Jene „Sehnsucht nach dem Schauen des Unsichtbaren“, jenes dem Sterne gleiche Glutstreben des Menscheingeistes zu seinem allerhaltenden Centrum, zu Gott, jenes in seinem tiefsten Grunde religiöse Bewusstsein tritt aber bei *Bach* auch in der Art heraus, dass eine bei weitem vorwiegende Zahl seiner Schöpfungen dem Gebiete des Kirchlichen angehört. Mag auch gegen diese Betrachtung der einigermaßen treffende Einwand gemacht werden, dass sie einen bloß äusserlichen Standpunct, jenen der Quantität, festhaltend, im Widerspruche steht mit dem Zwecke dieser Abhandlung, die sich gleich von vorn herein gar so sehr verschanzt und verwahrt hat gegen alles vom Geiste an und für sich Losgetrennte, gegen alles Abwägen und Zählen und nun in den gerügten Fehler selbst verfällt: so scheint uns diese Andeutung doch in der Rücksicht bemerkenswerth, als selbst aus diesem Gesichtspuncte ein Schluss sich ergiebt auf dasjenige, wovon *Bach's* ganzes Wirken und Streben durchdrungen war, auf den Geist Gottes, zu dessen Verherrlichung es ihn beständig hindrängte und in dem er eine gar so reiche, so unerschöpfliche Quelle der Ausströmung seiner Muse fand. „Betet ohne Unterlass“, das mag wohl unseres theueren Meisters Wahlspruch gewesen sein. Er ist ihn aber auch mit einer Treue, Wärme und Beharrlichkeit nachgekommen, die ihres Gleichen sucht. Schon ein Blick in das Verzeichniss seiner Kirchenwerke erfüllt jeden musikalisch fühlenden Christen mit einer Ehrfurcht und Liebe für *Bach*, die eben so einzig in ihrer Art ist, als es die Frucht-

barkeit seines Wirkens auf dem Felde der geistlichen Tonkunst war.

Noch näher und bestimmter auf *Bach's* künstlerisches Wollen eingegangen, ergibt sich uns ferner, dass es unserem Meister immer nur um die Veranschaulichung seiner Kunstideale durch *innere Mittel*, also durch solche zu thun war, die dem *Begriffe*, dem *Wesen* der Kunst innewohnen, welche letztere ihm ja nichts Anderes war, als eine Tochter, ein Geschöpf des Ewigen, vom Schöpfer aus dem Grunde in so manches auserwählte Menschenherz hineingelegt, um dadurch sich selbst und Anderen das Erdenleben zu erheitern und zu verschönern. Alles der Kunst äusserliche Sein, alles auf sogenannte Effecte, auf den Tonglanz und Flitter abzielende Wesen, also all dasjenige, was sich von der gotteingeborenen Kunst entfernt, war ihm der Art im Grund und Boden zuwider, dass er solchen Klippen des verlockenden Weltlebens oft mit einer gewissen angstvollen Absichtlichkeit aus dem Wege gegangen ist und er es vorgezogen hat, irgend eine auf dem Pfade der abstract-verständigen Combination, also eine ausser die Strombahnen seiner herrlichen melodisch harmonischen Erfindungskraft gerückte Ton- oder Accordenfortschreitung, die eine einseitige Kritik leider als Härte und Unebenheit oft so schwer verkannt hat, sobald ihm nur ein Ausdruck des Ernstes und der Würde in ihr zu liegen schien, an die Stelle solcher Effectblümchen und Fünkchen zu setzen, die wohl oft, ja fast immer näher lagen und sich vielleicht, wie man zu sagen pflegt, naturgemässer dem unmittelbar Vorhergegangenen angeschlossen hätten, als die von unserem *Bach* erwählte Tonweise. Allein die Kunst und ihre in Gott wurzelnde Bedeutung war ihm ein höheres, heiligeres Gesetz, als der augenblickliche Reiz, den eine oder die andere Einzelstelle ihrer Offenbarungen auf den flüchtigen, sinnlich-genusssüchtigen Hörer etwa hätte üben können; der Gedanke Gottes und seine tonliche Bewährung war und ging ihm über Alles, daher diese grossartige Selbstentäusserung und Verläugnung alles Unreinen, Unlauteren, dieses beharrliche „*Odi profanum vulgus*“, dieses durch-

gängige, ausschliessende Sein, Leben und Weben in Gott, daher diese musterhafte Reinheit, diese entzückende Ausdruckswahrheit, diese unendliche Keuschheit in dem Gesamtleben, wie in den einzelnen Gruppen aller *Bach'schen* Tongebilde.

Der vollends in Gott und in dessen Anbetung versenkte Geist unseres herrlichen Meisters hat endlich eine Ausdrucksform der religiösen Gefühle, wenn nicht selbstthätig geschaffen, so doch in einer Art zu ihrer höchsten, schönsten, blühendsten Entwicklung, Vergeistigung und Verklärung geführt, die heller und vom Weltschimmer ungetrübter, denn jede andere Tongestaltung, den erhabenen Gedanken Gottes herausstellt und das sehnsüchtig liebende Drängen des Menscheistes nach demselben offenbart. Es ist dies die Form des *Chorals*. Ganz abgesehen von der zaubervollen Art, wie *Bach* diese Tonsphäre umfasst und behandelt hat, liegt schon in ihrem Begriffe eine solche Grösse und Erhabenheit, dass man durch dessen Zergliederung allein dahin gelangt, nur in der Choralform das urkirchliche Element der Tonkunst zu ahnen, zu fühlen, zu erkennen und gluthliebend mit allem Feuereifer der Begeisterung zu umarmen.

Die Choralform ist schon deshalb die religiös-kirchlichste, weil sie, vom *äusseren* und *inneren* Kunststandpuncte aus betrachtet, diejenige Tongestaltungsweise ist, welche die durchdrungenste *Einheit des Objectiven* (d. i. des Gottesgedankens) *mit dem Subjectiven* (d. i. mit der von dieser Idee ganz erfüllten und ergriffenen Menschenseele) in das Lebenslicht der Wirklichkeit herausstellt. Sie ist, selbst ihrer *äusserlichen* Auffassungsseite nach, die objectiv-subjectivste aller Tonformen, und zwar aus dem Grunde, weil sich im Chorale eine der innigsten Vermählungen zwischen der Melodie, Harmonie, Rhythmik und Contrapunctik ergibt, welche hier alle sowohl als einzeln, wie als allgemein berechtigte Kunstmomente hervortreten.

Allein auch im *rein-geistigen*, *inneren Verstande* sinnbildet uns der Choral jene Einheit des Denkens und Seins, des Gefühls mit derjenigen Persönlichkeit, die fühlt, des religiös-

musikalischen Erkennens und Erkannten mit dem erkennenden Künstler. Denkt man sich die Chormelodie losgetrennt von aller harmonischen Zuthat, so waltet schon in ihrer natürlichen Färbung ein gewisses Etwas, das wir die Selbstbewegung der Innigkeit des Gefühls nennen möchten. Dieses ruhige, lang-austönende Wesen solcher Gesänge spricht ja so klar die Sehnsucht desjenigen aus, der sie schafft, so wie die derjenigen Einzel- oder Gesamtpersönlichkeit, welche eine so geartete Melodie aus voller Brust singend wiedertönt, sich mit aller nur möglichen Kraft des Herzens und Gemüthes in die Anschauung und Verherrlichung Gottes hineinzuleben und auf solche Art gleichsam das eigene Selbst in den Inhalt derjenigen heiligen Worte umzusetzen, welche die für Gott entflammte und begeisterte Grundlage, den dichterisch, also klarer, als es irgend eine Sprache in Tönen je vermag, ausgedrückten und verlebendigten Urstoff solcher Weisen ausmachen. Wir erkennen also im Chorale den treuesten Ausklang eines wahrhaft religiösen Gefühls und Bewusstseins. Jedes Gefühl und jedes Bewusstsein will sich aber auch, gemäss der ewig unumstösslichen, weil vom Schöpfer selbst in die Menschennatur gelegten Satzung, deren individuellste Erscheinung und Wirklichkeit ein innerer, unabweisbarer Drang ist, in seiner Fülle und Ganzheit äussern. Demzufolge genügt einer solchen nach der Anschauung Gottes strebenden Künstlerregung jener Urstoff der dichterisch-musikalischen Erfindung, der sich in solchen Choralweisen ausspricht, nicht in seiner vereinzelter Gestalt; sie fühlt sich gedrängt, diesen melodischen Keim noch weiter zu entwickeln, aus ihm ein Ganzes zu formen und alle Erscheinungsarten des Tonlebens ihm zu vermählen; die religiös gedachte und der Seele entsungene Melodie fühlt ein unwiderstehliches Drängen nach ihrer Ergänzung, Erfüllung und Ausbreitung im vollen Sein der Töne; aus innerster Nothwendigkeit also wächst aus ihr durch Benützung der bereits vorhandenen Tonmittel, Tonformen und Tonelemente der harmonischen und der contrapunctischen Stimmführung dasjenige musikalische Sein empor, das man *Choral im engeren*

Sinne nennt. Hier ist nun die Stelle, an welcher das religiös erstarkte Tonkünstlerbewusstsein die schönsten, glorreichsten Siege feiert, an welcher es sich am kräftigsten, machtvollsten zeigt. In dem auf solche Art gestalteten Chorale erkennen wir denn auch die Seele, die Blüthe, die Wahrheit, das Urbild, die Vollendung aller Kirchenmusik. Und auf diese Himmelshöhe, in dieses Reich aller Seligkeit und aller Verklärung hat Niemand die gottverherrlichende Kunst der Töne so mächtig geschwungen, als der unerreichte Meister *Sebastian Bach*. Versuchen wir es nun, so weit es die Sprache der Worte vermag, auf die in *Bach's* Auffassungs- und Behandlungsart des Chorals niedergelegten unendlichen Tonzauber näher einzugehen.

Die höchste Weihe, Zierde und Schönheit der *Bach'schen* Choralbearbeitungen, ihr tiefster religiöser Kern und der Grund, dass eben in ihnen sich uns die Seele aller Kirchenmusik erschliesst, liegt vor Allem in der schon oben im Allgemeinen berührten *durchaus selbstständigen Art der Stimmenführung*, in jenem Austönen des gottbegeisterten Gefühls, und zwar nicht bloß in dem sogenannten *Cantus firmus*, sondern in allen, demselben über- oder untergelegten Stimmen. Jede derselben athmet ein *eigenes*, ein *nur ihr eigenes* Tonleben aus, und hält dieses eigenthümliche, von der ursprünglichen Chormelodie eben so unabhängige, wie auch anderseits dieser letzteren wieder so treu angeschmiegte und untergeordnete melodische Gepräge vom Anfange bis zu Ende mit einer beispiellosen Wahrheit und Strenge fest. Hier entrollt sich uns die mächtige, grossartige Bedeutung des *Contrapunctes* für das gesammte und insbesondere für das kirchliche Tonleben. Der Contrapunct, im Sinne *Bach's* aufgefasst, ist der geistlichen Musik eben dasjenige, was die in sich so einige, ewige, heilige Kirche dem allgemeinen Lebensbewusstsein ist. Er ist die versöhnte, die sich wissende, volle Einheit aller Tonelemente und Tonformen in eben dem Masse, als die allgemeine (katholische) Kirche die Blüthe, die Versöhnung, die Fülle alles geistigen Lebens überhaupt ist. In jenem durch *Bach's* Meisterwerke verwirklichten Begriffe des Contrapunctes finden sich alle Glieder des Tonreiches auf

das Schönste, Herrlichste geeint. Vor Allem ist die *Melodie* im *Chorale* selbst gegeben. Dessen Stimmüber- und Unterbau erschliesst uns ferner das weite, unendliche Gebiet der *Harmonie*, allein in einer Art, die uns das Melodische nicht etwa wie ein Gewesenes, Aufgegangenes, Verdrängtes, Unwahrgewordenes, sondern in einem durch die geistig höher gestellte harmonische Macht auch erhöhten Lichte der Verklärung zeigt. Zu diesen beiden in einander bewusst übergegangenen und selbstthätig erhaltenen Tonmächten gesellt sich als dritte Bundesmacht noch jenes dem Contrapuncte an und für sich eigenthümliche Sein, das wir wohl am treffendsten damit bezeichnen, wenn wir es die in der Musik waltende dialektische oder genetische Gedankenbewegung nennen. In *Bach's* Weise der Choralbehandlung also sagt und singt jede Stimme ein eigens gefärbtes religiöses Leben aus sich heraus und in jede fühlende Seele hinein. Der Choral selbst ist gleichsam der über dem ganzen Tonbilde schwebende geistige Aether, oder vielmehr das Tongemälde selbst in seiner ursprünglichen Ganzheit in seinem Ansichsein. Die einzelnen Glieder und Gruppen, entweder über oder unter diese Grundmelodie (*Cantus firmus*) gestellt, streben zu jenem Ganzen, und schliessen sich demselben als dienende Glieder an. Und jenes Durcheinanderwogen, Klingen und Strömen aller dieser einzelnen Tonweisen ist Dasjenige, was man eigentlich Contrapunct nennt, und was auf der einen Seite erst recht das Gegensatzverhältniss dieser Einzelheiten herausstellt, aber auch anderseits deren Wiedervereinigung und bewusste Zurückströmung, deren Fügung, deren erneuerte, eben um so festere Hingabe an den melodischen Grundgedanken, also gleichsam eine Art musikalischer *Religion*, eine Art *religiösen Ineinanderseins* aller dieser Elemente begründet, und zwar auf eine solche Art, dass es zur reinen Unmöglichkeit wird, diese letzteren je wieder von einander getrennt zu denken. Es offenbart sich also in den Entwicklungsreihen der *Sebastian Bach'schen* Choralbehandlungsart derselbe Gang, der sich in dem Leben der heiligen Kirche selbst gezeigt hat.

So mag uns denn für jetzt und immer *Bach* das höchste Urbild für kirchliche Tondichtung bleiben, und dies besonders im Hinblick auf die wundervolle Treue, Wahrheit und Geistesvollendung, mit welcher er jede Art religiösen Gefühles, gleichviel ob den Worten der heiligen Messe, (siehe seine wunderherrlichen Messen) oder dem Leiden und Sterben unseres ewigen Heilandes (siehe seine einzig in ihrer Art dastehenden Passionsmusiken) oder in anderen Stellen des Buches aller Bücher (siehe seine zaubervoll schönen Cantaten und Motetten) oder endlich in ganz freier, an keine dichterische Wortgrundlage gebundenen Ausströmung, (hierher gehört so Vieles aus seinem „wohltemperirten Claviere,“ aus seiner „Kunst der Fuge,“ und überhaupt aus Allem, was dieser Grösste aller Grossen je durch Töne geschaffen) aufzufassen und zu verwirklichen gewusst hat, ein leuchtendes, unvergängliches Beispiel für alle Jene, die da noch kommen mögen, das Lob des Höchsten in Tönen zu singen.

Eine zweite, jedoch auf ganz anderen Wegen, durch ganz andere subjective und objective Bedingungen herbeigeführte Versöhnungs- und Einigungsart des Kirchenstyles, oder sagen wir bezeichnender des religiösen Tongeistes mit sich selbst, eine anders erzielte Art seiner Entfremdung von dem Weltleben ergiebt sich uns in dem Wirken *J. G. Naumann's* als Kirchen-1 2componist. *Naumann* nimmt unter den religiösen Tondichtern etwa die Stelle ein, welche *Klopstock* und die ihm treu anhängende damalige Dichterschule behauptet. Die Sonne wahrhaft religiöser Kunstanschauung ist unserem oben genannten Sänger in Tönen wohl freilich nicht in jenem geistigen Schwungsgrade, wie dem das ganze Reich der Melodie und Harmonie gleichsam mit dem Auge eines göttlichen Sehers umfassenden und bewältigenden *Bach* aufgegangen; *Naumann* war ja, bei aller seiner hohen Kunstbedeutung, nur eine Grösse des *Talentes*, während Vater *Sebastian* in allen seinen Schöpfungen den künstlerischen *Urgeist*, den ewig neu schaffenden und gestaltenden, bethätigt und herausgestellt hat. Aber trotzdem darf man jene gewichtvolle Stufe, welche *Naumann* der geist-

lichen Musik durch seine Meisterwerke angewiesen, keineswegs übergehen.

Wenn gesagt wird: *Naumann* fülle in der Kunst religiösen Tönens etwa die Stelle aus, welche *Klopstock* als Dichter im Geiste Gottes vertritt, so ist dieser Ausspruch so zu fassen: Gleich dem Sänger der „*Messiade*“ hat auch der Componist der ewig schönen As dur-, A moll-, G moll- und anderer Messen (dem Schreiber dieser Abhandlung sind deren 27, theils vom Hören, theils vom Studium der Partitur aus bekannt) so wie des grossartigen „*Vaterunser*“, jenes in seinen Meisterwerken niedergelegte tiefandächtige, in Gott und dessen Anbetung versenkte Leben mehr den Quellen des *Verstandes*, des *Denkens* und der *Reflexion* ent schöpft; während in *Bach's* Kirchenmusiken die Mächte des tiefsten *Wissens* mit dem innigsten *Glauben* und *Gefühle vereint* zusammentönen, um das Lob des Ewigen zu singen. Hiermit ist aber durchaus nicht gesagt, als herrsche in *Naumann's* Meisterwerken kirchlicher Art der starre, einseitige Verstand vor, oder gar als sei dieser die einzig bestimmende Macht seines Wirkens auf religiösem Felde gewesen; nein, ein solcher Ausspruch wäre eine sehr arge, voreilige Verkennung dieses grossen Meisters, und, um noch mehr zu sagen, er wäre eine undankbare Verläugnung so mancher Thräne der innigsten Rührung, die in früherer Zeit einer reineren, jugendlicheren Empfänglichkeit ich selbst vergossen zu haben mich erinnere, so oft ich, um nur einige der auffallendsten Beispiele anzuführen, das tiefsinnige *Kyrie*, *Christe* und *Agnus* der As dur-Messe, so wie die herrliche Einleitung zum „*Vaterunser*“ gehört hatte. Aber ich möchte damit nur angedeutet wissen, dass *Naumann* auf der Fährte des durch vorwiegende Verstandesmächte geläuterten Erkennens zur Anschauung und Verwirklichung des absoluten Geistes in Tönen, zur Anbetung Gottes, durchgedrungen ist. Es ist ja gleichviel, auf welche Art man zur ewigen Wahrheit gelangt; wenn man sie nur erreicht; und das ist unserm *Naumann* unstreitig gelungen.

Aber, dürfte uns so mancher Tongelehrte einwenden, der

zufällig auch da und dort irgend eine *Naumann'sche* Partitur studirt, oder, was freilich zu den leider fast unerhörten Seltenheiten gehört, eine oder die andere Messe, oder vielleicht das „Vaterunser“ *Naumann's* durch den lebendigen Sinn in sich aufgenommen hat: wie ist es denn möglich, in *Naumann*, unbeschadet seiner allgemein musikalischen Begabung und Meisterschaft, eben gerade einen *Bildner und Förderer echter Kirchenmusik* zu begrüßen, in ihm, der keine einzige Messe geschrieben, in welcher nicht eine Sünde, oder wenigstens ein lässliches Vergehen wider den Geist wahrer Andacht, begangen durch dies oder jenes weit ausgespinnene Gesangs- oder Instrumentalsolo u. s. w. anzutreffen ist? Diesen Einwand theilweise zugegeben, glaube ich demselben jedoch durch folgende Auseinandersetzung begegnen zu können: Lebt man sich in den streng gegliederten Organismus der Kirchenwerke unseres Meisters hinein, so wird man vor Allem bemerken, dass jene Zugeständnisse, die er in manchen Theilen seiner Messen dem Zeitgeschmacke, im Bewusstsein der ihm in der Dresdner Hofcapelle zur Verfügung gestellten reichen Mittel orchestraler und vocaler Ausschmückung, gemacht hat, zumeist, oder eigentlich immer so abgetrennt von dem allgemeinen Verbande des Ganzen sich darstellen, dass sich *Naumann's* Messen, ohne die in ihnen ausgebeutete musikalische Gedankenströmung nur im Mindesten zu trüben oder selbst auch nur zu beeinträchtigen, derselben grossartigen Wirkung gewiss, auch mit *gänzlicher Hinweglassung jener eingestreuten Effectblümchen* ausführen lassen. Ich selbst habe nicht selten eine oder die andere *Naumann'sche* Messe von geweihter Stätte aus vortragen gehört, aus welcher jene breiten Alleingesänge und zum Theil altmodischen Ritornelle gänzlich getilgt waren, ohne dass mich, so genau ich auch das Werk in seiner Urform kannte, diese scheinbare Lücke auch nur im Mindesten gestört, oder mir den herrlichen Eindruck der zu meinem Gehör gebrachten *Naumann'schen* so schön gegliederten kirchlichen Polyphonie vergällt hätte. Im Gegentheile, ich freute mich aus ganzer Seele über diese Kürzung, und drückte jenem wackeren Chorregenten,

der auf dieselbe eingegangen war, ob dieses äusserst glücklichen Gedankens recht treuherzig seine biedere, künstlerische Rechte. So ganz aber lasse selbst ich jene Zugeständnisse *Naumann's* an die damals herrschende Geschmacksrichtung nicht fallen; denn musikalisch, edel und schön ist doch das Meiste in ihnen, und Einiges, wie z. B. der Flötenwechselgesang im *Kyrie* der As dur Messe, das *Benedictus* der G moll- und A moll Messe, trotz dieser formellen Uebergriffe, von der wunderbarsten, selbst im tieferen religiösen Sinne, mächtig ergreifenden Schönheit. Möge *Naumann* ja nicht ganz vergessen werden! Er hat nicht allein im Geiste seiner Zeit und für dieselbe, sondern für die Ewigkeit echter und wahrer Gotteserkenntniss in herrlichen Tönen, welchen die Kraft mächtigen Nachklanges gewiss nicht fremd ist, gewirkt.

Diese vorgenannte und näher geschilderte Kunstrichtung hat sich uns, mit einem Worte ausgedrückt, als die *rationalistisch-religiöse*, ergeben. In diese Reihe drängt es uns, noch vier, ja nicht zu übersehende Erscheinungen des Tonreiches einzu- beziehen, und jeder derselben eine ihrer Eigenthümlichkeit gemässe Stelle in diesem Aufsätze zu weihen. Wir zählen dahin vor Allem, und freuen uns dieses schöne Viergestirn religiöser Tonmuse in dem leider beinahe schon vergessenen Namen und in den Werken eines *Fr. Tuma*, ferner in dem würdigen Altmeister *W. J. Tomaschek*, endlich in *Bernhard Klein* und *Schnabel* willkommen heissen zu können.

Tuma vertritt, im Gegensatze zu seinen Zeit- und Kunstgenossen, unter denen wir drei warnende Beispiele anführen wollen, wie man nämlich die Worte Gottes und der heiligen Kirche nicht auffassen solle: ich meine hiermit *Albrechtsberger*, *Reutter* und *W. Kotzeluch* sammt Allen, die ihren Bahnen mit ungleich geringerem Kunstgeschicke, einem Vorzuge, der den Letztgenannten wohl nicht abgestritten werden kann, gefolgt sind: also *Tuma* vertritt diejenige Stelle der vorwiegend oder vielmehr einseitigen rationalistisch-religiösen Auffassung des Mess- oder überhaupt Kirchentextes in Tönen und durch Töne, welche sich zur Aufgabe machte, ihre Schöpfungen durch

einen gewissen unbeugsamen Ernst, durch einen bis in die feinsten Züge, man möchte beinahe sagen, starr festgehaltene Würde der Reflexion zu vergeistigen. Diese rationalistische Auffassung des Mess- oder Kirchentextes im Allgemeinen offenbart sich bei *Tuma* nach allen möglichen Richtungen, von denen nur ein Tonwerk überhaupt betrachtet werden kann. Vom Gesichtspuncte der *Form* ausgegangen, tritt dieses rein begriffliche Erfassen der Gottes- und Kirchenworte in den Schöpfungen unseres Componisten durch ein Ueberwiegen, ja durch die *Alleinherrschaft des strengsten contrapunctischen Elementes* heraus. Jeder Blick in *Tuma's* herrliche Partituren weist uns da eine imitatorische, dort eine canonische, da eine fugirte, dort eine im Geiste der sogenannten alten Kirchen-tonarten gedachte Durchführung: jedes seiner immer bedeutsam angekündigten Themen ist umkehrbar nach allen Arten des doppelten oder überhaupt mehrfachen Contrapunctes; jeder dieser Grundgedanken lässt gleich in seinem ursprünglichen Auftauchen seine mannigfaltigste Engführbarkeit erkennen, und verfolgt man die Art seiner Verzweigung, so gewahrt man in ihr die strengste dialektische Methode, die man sich, ausser *Bach*, nur immer tonlich verkörpert zu denken vermag. Ein ewiges Vollkommenwerden, ein rastlos gesteigertes Entwickeln und bei aller logischen Strenge doch wunderbar freies, ungezwungenes Fortströmen ist in der Art seiner thematischen Führungen zu bemerken. Dieser Umstand mag wohl den Biographen dieses Componisten in „*Schilling's*“ Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften (6. Band Seite 795) zu dem Ausspruche bewogen haben: „seine classischen Kirchencompositionen werden in den Musikarchiven als kostbare Schätze bewahrt.“ Allein es waltet noch ein anderer Umstand ob, welcher die Preiswürdigkeit *Tuma's* so hoch stellt, dass sich wohl in Jedem, der seine Schöpfungen nur einigermaßen kennt, der lebendige Wunsch regt, die herrlichen Kirchenwerke dieses Meisters nicht bloss in musikalischen Schatzkammern aufgespeichert, und auf diese Art bloss dem Partiturstudium lernbegieriger Jünger anheimgestellt zu finden, sondern die-

selben, so oft es nur thunlich ist, von den Chören der Kirche zum Genusse lebensvollster Art dargeboten zu vernehmen. Und hier ergiebt sich der zweite, ungleich höhere geistige Standpunkt des religiös-tonlichen Rationalismus *Tuma's*. Er beruht auf jenem hohen Adel, auf jener tiefen Bedeutsamkeit, auf jenem streng-würdigen Ernste seiner Themen und ihrer Durchführungsarten: er beruht auf jener durchgreifenden Wahrheit, mit welcher unser Componist den Text der heiligen Messe und der Psalmen in seiner Ganzheit wie in seinen Einzelheiten, frei von aller Gefallsucht, frei von aller Tändelei, frei von allem eitlen melodischen Flitter, in seinem reinsten Verstande, in seinem innersten Kerne, treu aufgefasst und wiedergegeben hat. In *Tuma's* Kirchenwerken ist immer und jederzeit der Grundcharakter, die Stimmung der Worte getroffen und mit einer Folgerichtigkeit des innigsten Verständnisses, Alles umgehend und vermeidend, was auch nur den leisesten Schein einer Unwürde an sich trägt, immer wahr, immer edel, immer schön, immer das Wesen, den Inhalt, die Stimmung der zu Grunde gelegten Worte treu bezeichnend, bis zu Ende durchgeführt und festgehalten. Ueberall herrscht der tiefste Ernst, die strengste Würde, die umfassendste Treue und Wahrheit der Charakteristik. Aber, wie schon gesagt, sind alle diese Vorzüge ein Ergebniss der gereiften Reflexion, der allseitigsten wissenschaftlichen Bildung unseres Componisten, das Ergebniss einer Denkkraft, welche durch die Fülle ihres Inhaltes allein zu jener Stätigkeit und Unwandelbarkeit des religiösen Bewusstseins, der Versenkung in Gott, gedrungen ist. Es ist gleichsam eine in Tönen verkörperte Philosophie über die Worte Gottes, die uns in *Tuma's* Kirchenwerken dargeboten vorliegt. Diese Philosophie tritt aber hier so entschieden, so beseelt und durchdrungen von ihrer erhabenen Aufgabe in die musikalische Erscheinung, dass viel Ueberredungskraft dazu gehört, um zur Einsicht zu kommen, diese herrliche Musik sei nur eine Abspiegelung des tiefsten Wissens, und nicht eigentlich aus jenem kindlichen Glauben, der Seele aller wahrhaft religiösen Kunst, hervorgegangen. Diese

geistige Täuschung, möchte ich sagen, macht uns *Tuma's* Kirchenwerke so theuer, und stört ihre bedeutungsvollen Eindrücke selbst Demjenigen nicht, der, nachdem er jenen Schleier gelüftet, das eigentliche Streben und Wollen *Tuma's* ergründet hat. Die Erkenntniss dieses verschleierte Bildes thut Einem wohl. Einen solchen Rationalismus lässt sich selbst der gläubigste der Christen gefallen, gewinnt ihn sogar lieb, und trennt sich schwer, ja wahrlich recht schwer von ihm.

Möge der freundliche Leser entschuldigen, wenn der streng logischen Durchführung und Gliederung meines im Eingange dieser Abhandlung dargelegten und entwickelten Princip's zu Liebe, ich in meinen Auseinandersetzungen und kritischen Beleuchtungen der Entwicklungsarten des kirchlichen Tonlebens nicht den geschichtlichen, sondern denjenigen Weg einschlage, der sich mir als der naturgemässere aus der Selbstbewegung meines Grundsatzes ergibt. Möge mir in Folge dessen so mancher bis jetzt begangene Verstoss gegen die historische Folgerichtigkeit und nun auch der verziehen werden, dass ich von dem leider schon längst dahin geschiedenen *Tuma*, so manche Mittelglieder als entweder schon berührt, oder einer noch folgenden Würdigung aufbehalten, überspringend, auf den um Vieles später gekommenen Meister *Tomaschek*, insofern er sich als Kirchencomponist gezeigt, mein Augenmerk richte.

Auch *Tomaschek* gehört, streng genommen, unter die musikalischen Rationalisten. Allein er hat sein Princip auf einem noch viel mannigfaltiger verschlungenen Wege, auf jenem nämlich verwirklicht, der nicht nur zur Allseitigkeit führt, sondern der uns in ihm einem Kirchencomponisten herausgestellt, welcher, obwol vom Lichte des *Verstandes* aus den Gottesgedanken erschauend und verfolgend, durch seine herrliche Musik doch keine Saite des Menschenherzens unberührt gelassen hat. *Tomaschek* hat in seinen Trauermessen, (H moll und C moll) in seiner Es und C dur Messe, so wie in dem grossartigen, schwungvollen: „*Dies irae*“ zu den Worten in

Goethe's Faust nicht allein durch das All, durch die umfassende Fülle seiner in jedem Zweige sich ergehenden, oft wunderbar kühnen, überraschenden Harmonik, Contrapunctik und Rhythmik, sondern auch durch einen ganz eigenen Zauber seiner melodischen Durchführungsart gewirkt. Auch *Tomaschek* hat es in hohem Grade vermocht, seinen aufmerksamen Hörer in das geheimnissvolle Eden jenes Schlummers zu wiegen, der uns da träumend vorspiegelt und mit beredtesten Tonfarben erklärt, ja sogar eine feste Ueberzeugung uns einlebt, die uns auch im wachen Zustande nicht verlässt, dass selbst in dem Verstandeselemente der Tonwelt ein Etwas liege, das uns die Strömung des reinsten Glaubens-, Gefühls- und Herzensergusses der Andacht reichlich ersetzt. Wer unseren leider auch schon verewigten Tondenker und forschenden Dichter in Tönen in seinem persönlichen Wirken durch Lehre, Schrift und Schöpfung selbst erschaut hat; wer, gleich mir, durch mehrere Jahre der treuergebene Schüler *Tomaschek's*, eines Meisters war, den Keiner je wird vergessen können, der einmal seines anregenden Umganges und Unterrichtes sich erfreut hat: dem wird es keine Neuheit sein, dass *Tomaschek* nur auf dem Wege ganz eigenen, selbständigen, strengsten Denkens und Sichtens zu seinen gereiften Kunstüberzeugungen gelangt ist. Ein solcher Jünger aus seiner herrlichen Schule wird sich aber auch erinnern, wie ganz eigenthümlich es mit *Tomaschek's* Glauben an den positiven Inhalt der Religion bestellt war; er wird sich erinnern, wie dieser geistreiche, allseitig tiefdenkende und durchgebildete Mann sich nach allen Richtungen seines Ichs, also sowohl als Künstler wie als Mensch, gegen Alles, was historisches Sein, Offenbarung und Ueberlieferung heisst, entschieden negativ gestellt hat. Und man höre nur, wie bewusstgläubig die „Credos“ seiner beiden Messen, wie innig seine *Kyrie-*, *Qui tollis-*, *Benedictus-* und *Agnus Dei*-Psalmen tönen; man höre den Feuereifer, mit dem er singt: „Ehre sei Gott in der Höhe;“ man höre den milden, versöhnenden Frieden, den er namentlich im Dona seiner Krönungsmesse aushaucht; man fühle nur mit ihm sein über-

zeugtes Durchdrungensein vom reinen Christenthum und von den Gnadenvermittlungen der allerseligsten Jungfrau aus seinen beiden: *Et incarnatus*; man lebe sich in die grossartige Tonanschauung des jüngsten Gerichtes durch seine *Dies irae*, und insbesondere durch die unvergesslich erschütternde, verminderte Septimentrias im *Tuba mirum* seines C moll Requiems nur recht aus voller Seele hinein; man bemühe sich nur einer so bewussten Liebe zum Heilande, wie sich eine solche in dem *Recordare* seiner beiden Trauermessen ausspricht, und man wird einem so gearteten Rationalismus nie und nimmer den Krieg erklären können. Aus solchen Tönen ist wol ein recht treu und innig bewusstes, daher vielleicht um so festeres Umarmen der Idee Gottes zu bemerken, wenn gleich dieses auf dem Boden des Rationalismus, der Kehrseite der Religion, sich ergeben hat. Ein ewiges Denkmal werde diesem würdigen Meistersänger der Allheit Gottes im Tempel wahrer, d. i. gottbeseelter Kunst!

Der Dritte im Bunde jener Meister, welche vom Leuchthurme des Verstandes die religiöse Tonwelt erschaut haben, und siegreich durch den Engpass des musikalischen Rationalismus in die Hallen des Christenthums und der Kirche eingegangen sind, um dieselben durch ihre Klänge zu verherrlichen, ist *Bernhard Klein*. Nebst den beiden Oratorien: „David“ und „Jephta“, welchen eine bedeutende Stelle, nicht blos in der Geschichte, sondern im Leben der religiösen Tonkunst, gehört, und von denen unsere persönliche Ansicht unumwunden versichert, dass sie ihnen eine fast gleichberechtigte Stellung neben *Händel*, und eine entschieden übergeordnete im Verhältnisse zu *Fr. Schneider's* und *Spohr's* diesfälligen Hervorbringungen einzuräumen nicht umhin kann: ist uns *Klein's* Messe in D moll ein Werk, das, gleichfalls vom Hauche allseitiger formeller Kunstbeherrschung durchlebt, voll und reich an mächtiger und wirkungshältiger melodischer, harmonischer und contrapunctischer Schönheit, ein so wahres, in das Ganze des Messtextes vertieftes Denken, eine so thatkräftige Ueberzeugung von der

Heiligkeit seines Inhaltes ausspricht, dass wir es edel, bezeichnend, wahr und tief im Ganzen, wie in allen seinen Einzelheiten nennen dürfen. Auch hier macht sich ein Vorwalten der strengsten Vieltimmigkeit, eine tief objective Fassung der Kirchenworte in schönster Wesenheit geltend. Geistige Charakteristik in umfassender Bedeutung, klarbewusste Vermeidung und Verläugnung alles Unkirchlichen und aller Weltüberschwänglichkeit treffen wir sowol in diesem, durch tiefdurchdachte harmonisch-contrapunctische Weihe, so wie durch geistreiche Gesangsfärbung ausgezeichneten Werke, als in *Klein's* altitalienisch gedachtem achtstimmigen „Vaterunser,“ in seinem grossartigen „Magnificat“ für sechs reale Stimmen, dessen Höhepunkt die äusserst merkwürdige, über drei Themen gebaute Fuge, ein wahres Meisterstück erleuchteter Tonweisheit, so wie endlich in seinen ergreifenden Psalmen und Motetten für Männerstimmen. Alles ist reif, fertig, bewusst, gegliedert, und mit dem Geschicke eines wahren Tonmeisters und allgemein wissenschaftlich in hohem Grade durchgebildeten Künstlers, wie es *Klein* war, hingestellt. Dass man allen den eben genannten Werken die Quelle der Reflexion, aus der sie geströmt, an- und abhöre, ist ja nach unseren über die rationalistische Schule der Kirchenmusik bereits gegebenen Andeutungen kein Vorwurf, und wollte Gott, Meister *Bernhard* hätte sich mit seinen herrlichen Werken eine breitere Brücke in die Gotteshäuser Süddeutschlands gebahnt, als es bisher der Fall gewesen. Er hat ihnen schöne Andenken seiner Forschungen über den absoluten Geist und über dessen erhabenen Verlauter, über die Worte Christi und der Kirche, in tonsprachlicher Weise verkörpert, hinterlassen.

Endlich möchten wir in dieser Reihe wol auch *Schnabel* nicht umgangen wissen; denn auch dieser Componist hat im geistlichen Tonreiche durch eine strengwürdige, ernste, weihevollte Beherrschung und Benutzung der zum Theile gebundenen, zum Theile frei harmonisirenden Choralform, so wie durch eine in allen Theilen wahre, immer auf den tieferen Sinn und Geist der heiligen Worte bedachte Wiedergabe derselben nach-

ahmungswürdig und einflussreich gewirkt. Seine Fastenmesse in D moll, so wie seine E dur-, As dur-, F moll und A dur-Messe, nicht minder seine Vespern und Offertorien geben Zeugniß, wie edel, künstlerisch wahr und verständig *Schnabel* in seine erhabene Aufgabe eingegangen ist, und in welchem 7 echtem Christensinne er durch die Fülle und Gediegenheit seiner vorwiegend harmonischen, immer aber der Polyphonie zugewandten Durchführung, anregend jedem unbefangenen Religionsbewusstsein entgegen zu kommen, es zu ergreifen, nach allen Seiten hin zu spannen, zu füllen und in den Geist wahrer Kirchenmusik einzutiefen vermocht hat. Auch seine Schöpfungen 1 könnten uns wohl öfter geboten werden, als es leider der Fall gewesen. Nicht eben gar Viele solcher Echtberufenen, gleich dem würdigen verklärten Altmeister zu Breslau, hat die Literatur unserer Kirchenmusik aufzuweisen.

Wir kommen nun zu einer neuen Entwicklungsart des religiösen Tongeistes, aber zu einer so ganz eigenthümlich gefärbten, dass uns ihre logische Einreihung in den von uns bisher festgehaltenen Gedankengang und in die zu diesem Behufe treu verfolgten Bahnen eben keine leichte Aufgabe ist. Denn, wie gesagt, handelt es sich in diesem Abschnitte unserer Betrachtung um eine Zusammenstellung und Deutung der *Ver-söhnungsarten* des Kirchenstyles mit sich selbst durch die Mittel seiner immer nachdrücklicheren Verneinung alles Weltlichen, und seiner stets inniger bewussten Vertiefung in die Gottesidee und in die der ewig einen heiligen Kirche. Allein, welche Stellung sollen wir denn, von einem solchen Standpuncte ausgehend, den beiden Tonmeistern Abt *Vogler* und *Cherubini* einräumen? In die bereits durchsprochenen Reihen 3 sie zu stellen, geht aus zwei Gründen nicht an; denn erstens verfolgen diese beiden eben genannten Componisten, so genau sie auch, äusserlich genommen, in vielen Puncten ihrer Religionsauffassung und musikalischen Wiedergabe ihrer Bestrebungen zusammentreffen, doch so strenge von einander selbst geschiedene Bahnen, dass man Anstand nehmen könnte, sie in Eine und dieselbe logische Kategorie einzuschliessen. Eine

weitere Schwierigkeit ergiebt sich in dem Umstande des schroffen Gegensatzverhältnisses, in welchem *Vogler* sowol als *Cherubini* zu dem durch und durch reinen, mit seinem Glauben und Wissen so ganz versöhnten *Bach*, so wie nicht minder, wenn auf die so ganz eigene Erfindungsmacht der Entwürfe und Vollbringungen derselben in *Vogler's* und *Cherubini's* Kirchenwerken gesehen wird, zu den Vertretern der vorerwähnten, im Grunde nur durch Töne denkenden, gleichsam ihren Vorbildern nachdenkenden Schule der Rationalisten stehen. Und diese beiden grossen Männer desshalb stillschweigend umgehen zu wollen, weil unser vorgefasstes logisches Gebäude ihnen keine so recht selbständige Herberge in seinem Bereiche anzuweisen vermag: eine so schwere Sünde wider den Geist echter Kunst möchten wir, um des vielen Schönen und Erhabenen willen, das uns sowol der Sänger der Pastoralmesse, der Trauermesse in Es dur, der Choralvesper und anderer Kirchenwerke, als derjenige, welcher in seinen beiden dreistimmigen, so wie in seinen wundervollen Messen in D moll und C dur, in seinen beiden Seelenämtern, in seinem Pater noster, in seiner Litanei und anderen mehreren Werken dieser Art sich wol tief in jede musikalisch fühlende Seele eingetönt hat, auf dem Felde der geistlichen Tonkunst geboten haben, nie und nimmer verantworten wollen. Es fragt sich also: wohin mit ihnen? Versuchen wir den Weg der Parallele zwischen ihrem beiderseitigen Wirken, dem vielen Gemeinsamen zu Liebe, das sie mit einander haben, so heisst es wohl freilich immer: jeder Vergleich hinkt. Doch frisch gewagt ist halb gewonnen: *Vogler* also und *Cherubini* wurzeln im Grunde ihrer religiösen Kunstüberzeugung beide im *Rationalismus*, sind daher auch beide, durch diese Eigenthümlichkeit ihres Wesens gedrängt, von dieser Anschauungsart ausgegangen, und haben in ihren Schöpfungen auch zu allen Erscheinungsformen der rein verständigen Tonmuse ihre Zuflucht genommen. Sie haben sich also in allen denjenigen Tonelementen weit und breit ergangen, welche uns die Objectivität der Reflexion sinnbilden: wir treffen in den Werken des Einen wie des

Anderen die durchdachteste Vielstimmigkeit, die üppigste Harmonik, oft in den kühnsten Irrgängen sich verlierend; doch immer ihres Ziel- und Endpunctes sicher, hat man nie zu fürchten, dass sie uns zu weit von der goldenen Mittelstrasse der Kunsteinheit ablenken werden; und in der That führen uns Beide wieder mit kundiger Meisterhand dem Brennpuncte ihres Wollens zu, so ferne wir auch einen solchen, gemäss ihrer gar so kühnen Ausbeugungen und Wanderungen im Reiche der Harmonie, uns träumten. Sowol *Vogler* als *Cherubini* verfolgen in ihren Tonwerken kirchlicher Gattung *eine ganz ungewöhnliche Art der Rhythmik, der Declamation und der Formgestaltung*, welche letztere wol freilich meistens ein Ergebniss jenes ganz eigenen, oft seltsamen, wunderlichen, rhythmischen Lebens ist, das diese beiden Componisten ihren musikalischen Weisen einhauchen, so zwar, dass uns die Abgrenzungen ihrer melodischen Satzglieder, wenn wir sie vom gewohnten Standpuncte, um nicht zu sagen vom gewöhnlichen, betrachten, bald zu breit, bald wieder zu gedrängt vorkommen; während sie sich doch alle, dem Wesen der Sache nach, selbst nach den strengsten Grundsätzen der musikalischen Grammatik und Logik, auf das genaueste rechtfertigen, und sich zumeist nur als folgerichtige Erweiterungen oder Verkürzungen der gewohnten Form erklären lassen. In den Werken beider Tondichter wiegen ferner entschieden die Elemente der *durchdachtesten Vielstimmigkeit und reichsten contrapunctischen Durchführung* vor; aber dieser breite Strom ist da wie dort aus lauter melodischen Quellen geformt, deren jede mit selbstständiger Kraft in das Klangmeer jener Sänge zur Ehre Gottes, und von diesem aus, der herrlichsten, ergreifendsten Wirkung gewiss, in jedes für die Sprache in Tönen empfängliche Menschenherz sich ergiesst. In *Vogler's* und *Cherubini's* Kirchenwerken singt jede einzelne Stimme ein ihr selbst eigenes, aus ihr selbst hervorgegangenes melodisches Leben in die Seele hinein, und es bilden in dieser Rücksicht selbst die strengsten thematischen Durchführungssätze der eben genannten Componisten eine ihrem organischen Verbande nach eben so untrennbare Kette

von Melodien, als jede einzelne Stimme ihrer vielverzweigten Schöpfungen sich als eine von eigenthümlicher Lebenskraft durchdrungene ergiebt. — Ehe wir aber auf diese sehr gewichtvollen Unterschiede eingehen, welche die Richtungen unserer beiden Tonmeister wesentlich von einander trennen, sei uns vergönnt, noch einen Punct zu erwähnen, in welchem dieselben genau, ja haarscharf, könnte man sagen, in ihren Bestrebungen zusammentreffen; allein dieser eine Punct greift so tief in die Wesenheit, in den Charakter und Kern ihrer Kunstgestaltungen, sofern diese die Sphäre der Kirchenmusik angehen, ein, dass eben dessen Betrachtung das Einreihen derselben in eine der bisher erwähnten Classen von geistlichen Tondichtern ungemein erschwert. So sehr nämlich Einer wie der Andere die reinharmonische Form, die üppigste Viestimmigkeit, und namentlich *Vogler* gerade die kirchlich-objectivste aller Tonformen, jene des Chorals in seiner strengsten Abmarkung, zu einem ganz besonders bevorzugten Felde seines Kunstwirkens erwählt hat; (siehe unter viel Anderem sein Requiem und seine Choralvesper) so hat vielleicht kein Kirchencomponist so im innersten Grunde verwegene Irrfahrten nach dem Reiche des Weltlichen unternommen, keiner derselben so seltsam unvermittelte Mischungen des Erhabensten mit dem der Tonkunst, und besonders der religiösen, Aeusserlichsten, am fernsten Gelegenen, in Einem und demselben Tonganzen, ja in Einer und derselben Stelle und Phrase dieses letzteren, zusammengestellt, und klänge der Ausdruck nicht gar zu missliebig und verkennend, möchten wir sagen zusammengewürfelt, als eben *Vogler* und *Cherubini*. So innig ihre Meisterwerke in sich, ihrem Baue, ihrer Form nach, immer zusammenhängen mögen, so steht dicht an der würdigsten Stelle ihrer geistlichen Tonwerke, die in mächtigstem Schwunge das Gemüth zu Gott erhebt, oft der unbegreiflichste, aus dem Theater oder Concertsaale herübergezogene Knall-effect; und so geistig und musikalisch schön, edel und geistreich erfunden selbst dieser, an und für sich betrachtet, hingestellt erscheint, so vermag man von Staunen und oft unan-

genehmer Enttäuschung kaum zurückzukommen über die höchst seltsame, durchaus charakterwidrige Stellung dieses allzukühnen Ausläufers zu dem unmittelbar Vorangegangenen. Dieses vermittlungslose Nebeneinandersein von strengster Kirchen- und freier Weltmusik erscheint aber in *Vogler's* und *Cherubini's* Werken in einem von dem an der *Haydn-Mozart'schen* Schule bemerkbaren so w^entlich verschiedenen Tongepräge, dass es uns nicht einmal im Traume beikommen könnte, diese letztgenannte Richtung mit derjenigen, die nunmehr Gegenstand unserer Betrachtung ist, unter eine Fahne zu stellen. Weder *Haydn* noch *Mozart* hatten, trotz ihrer unendlichen Kunstbegabung und Meisterschaft, auch nur die leiseste Ahnung von demjenigen Zauber, welchen sowohl die höhere Vielstimmigkeit, als die Welt des Chorals auf andächtige Herzen zu üben vermag. Die Art ihrer Stimmenführung war, unbeschadet ihrer hohen Gedicgenheit, nie eine so durchgreifend polyphone, ihre Anschauung Gottes eine weit subjectivere, daher immer mehr auf das Vorherrschen einer gewissen Art von Homophonie bedachte; sie war eine viel heiterere, frohere, sorglosere, ich möchte sagen eine vielmehr sinnliche, epikuräisch geniessende, und auf das Erwecken gleicher Genussregungen im Hörer bedachte, als jene immer ernste, immer streng sichtende und forschende *Vogler's* und *Cherubini's*. *Haydn* hat sich in keinem seiner Kirchenwerke des Chorals je bedient. *Mozart* hat sich nur durch Zufall in einigen seiner kleineren Kirchenstücke *Ave verum*, *Misericordias*, *Sancti et just*, *Pignus futurae gloriae* und an sehr wenigen anderen Stellen seiner Offertorien, Gradualien und insbesondere in seinen beiden herrlichen Litaneien, ferner an wenigen Stellen seines Requiems) in die Welt des Chorals verirrt, und, als fühle er sich in derselben nicht heimisch, nicht wohl, sobald es nur möglich war, aus derselben wieder in diejenige Tonwelt geflüchtet, deren Seele die spiegelhelle Melodie, die durchsichtige Harmonie und derjenige Contrapunct ist, welcher, bei aller äusseren Strenge, die innere freie Gemüthsströmung nicht im Mindesten hemmt. *Vogler* aber bringt, wo er nur kann, eine choralartige oder

eine in aller Strenge angekündigte und durchgeführte Tonweise an, und *Cherubini* harmonisirt und contrapunctirt in gebundener Schreibart fast an jeder Stelle seiner Kirchenwerke und zwar keineswegs gedrängt durch einen absichtlich vorbedachten oder zufällig gefundenen Einfall, sondern durch die innerste Nothwendigkeit des schaffenden Geistes. Und doch schweift einer wie der andere alle Augenblicke in die Aussenwelt des Effectes hinüber, ohne dass jedoch dieser Effect auch nur im Mindesten gesucht wäre; er ergiebt sich also wieder organisch nothwendig und nicht so wie bei *Haydn* und *Mozart*, denen die Anschauung Gottes durch die Lupe der Welt und all desjenigen, was dieser letzteren innerhalb der Grenzen wahrer Kunstschönheit gefallen kann und darf, eine *innerlich nothwendige Grundbedingung ihrer Schöpferkraft*, und die Vertiefung in die Gebiete des Chorals und der eigentlichen Kunstfuge nur *ein ihnen selbst abgerungenes, abgedrängtes, also ein ausser der Nothwendigkeit ihrer künstlerischen Persönlichkeit gelegenes Sein* war, in welchem sie sich nie und nimmer hätten auf die Dauer heimisch fühlen können. Wir gelangen also zu dem Ergebnisse, in den Tonschöpfungen *Vogler's* und *Cherubini's* zwar eine Versöhnungsart des Kirchenstyles mit sich selbst, doch eben nur eine *Art* im strengsten Sinne, also *keine bleibende Stufe des kirchlichen Tonbewusstseins*, sondern eine *Uebergangsperiode* des musikalisch religiösen Rationalismus in ein höheres, durch *Bach's* Werke vorgebildetes und entwickeltes, durch *Beethoven* und *Mendelssohn* aber erst zur höchsten Blüthe geführtes Sein zu erkennen.

Von dem Eintritte in diese letzte Entwicklungsart des eben so begriffs- als zeitgemässen Kirchenstyles, in höchster und reichster Geistesfülle durch *Beethoven* und *Mendelssohn* an das Licht des ewig schönen Tages der künstlerischen Verwirklichung gestellt, sei uns noch ein Blick auf die bedeutungsvollen Marken erlaubt, durch welche die bisher in ihren gemeinsamen Merkmalen erfassten Tongeister, *Vogler* und *Cherubini*, sich uns als im Wesen gänzlich von einander getrennte Mächte ergeben. *Vogler's* Schöpferkraft war eine am Sternenlichte der *Verstandesabstraction* nicht nur geklärte, sondern vielmehr eine von dieser

Leuchte *einzig und allein ausgeströmte*, und durch ihre Bahnen erst zu jenen der den Hörern seiner Musik scheinbar frei dahin fließenden Melodie und Harmonie vorgedrungene Macht. Die Art seiner Erfindung klammert sich immer mit der grössten, oft eigensinnigsten, unerbittlichsten Strenge an längst gegebene Formen an; sie sucht aber dieses Gegebene nicht immer im Tonreiche an und für sich, sondern beutet für ihre musikalischen Ergebnisse und Verkörperungen sehr häufig den unendlichen Boden und Schacht der reinen Wissenschaft und ihrer Abschattungen in allen Reichen des Seins, auch in denjenigen aus, die entweder gar keine oder nur eine sehr ferne, höchst einseitige Gemeinschaft mit dem Wesen der Tonkunst haben. *Vogler's* Musik, so tiefergreifend fast überall ihr Inhalt hervortritt, trägt dennoch so häufig die unverkennbaren Spuren einer nicht durchaus reinen musikalischen Erfindung, sondern zumeist die, einer an die Formen der Akustik und Tonmalerei ängstlich geklammerten Grübelsucht. Zu einem freien Ergüsse des Melodienquells kommt es in *Vogler's* Tondichtungen selten oder gar nicht; seine hauptsächliche Kraft besteht vielmehr in der bewussten Durchdringung und Beherrschung aller, wenn auch der Musik an und für sich noch so äusserlichen Elemente zu dem Endzwecke, um durch die engste Vermählung eines weit und tiefgreifenden Verstandes mit einer kühn das an und für sich Getrennteste einander zugesellenden Einbildungskraft, uns endlich ein Gebilde hinzustellen, das den oft grossartig überwältigenden Eindruck eines echten Tongemäldes voll Seele und innerer Gefühlswärme macht, während es im Grunde doch nur die Geburt der strengsten Denkfülle im Bunde mit dem verwegensten phantastischen Schwunge ist. *Vogler* macht sich das ganze All der Natur, des Geistes und des Gefühls auf seine Art gleichsam unterthänig, um durch ganz eigenthümlich zu Tönen vereinte Reihen das Lob des Ewigen zu singen. Er ist also unstreitig ein *Tondichter*, ein vom, nach *Bach*, vielleicht reichsten und allseitigsten Religionsbewusstsein durchdrungener Kirchencomponist; aber seine neu erschaffene und in ihrer Art einzig dastehende Tonwelt ist nicht jene des freiesten Ergusses

der vollen Seele in Gott, sondern eine absichtlich herbeigeführte Zusammenströmung alles nur irgend musikalisch Ausdrückbaren in den tonlichen Inhalt, dessen hingestelltes Ergebniss aber einem doch jederzeit den Eindruck einer frei dahingequollenen Schöpfung der gottverherrlichenden Tonmuse gewährt. *Cherubini* aber lässt gleich von vornherein den spiegelhellen, durchsichtigen Quell seines Künstlerverstandes mit dem überfliessenden seiner Phantasie und mit den Schwingwellen seines Gemüths der Art zusammenströmen, dass in seinen erhabenen Tonschöpfungen jede dieser drei Geistesmächte als gleichberechtigte Wesen hervortreten. In *Cherubini's* musikalischer Dichtungsweise giebt es nichts Getrenntes oder blos zufällig Vereintes, nichts blos Geklügeltes, Gemachtes oder nur auf den äusseren Schein, auf eine Täuschung Berechnetes. Seine Musik ist nicht blos logisch, sondern grösstentheils auch *innerlich wahr*; sie ist demnach eine wahre, eben so eigenthümlich gedachte, begeistert erfundene, entworfen, durchgeföhlt, mit einem Worte, *eine reine Musik*, daher auch seine Tonsprache eine viel innigere, viel wärmer vom Gotteshauche getragene und zu seiner reinsten und innerlichsten Verherrlichung weit allumfassender emporstrebende, als jene *Vogler's*. *Cherubini* stellt überall die Leuchte des aus seiner Herzenstiefe und aus dem Blüthenborne seiner reichen musikalischen Erfindungskraft entquollenen Gedankens, die kernige, urwüchsige Melodie voran, lässt sie, diese eingeborne Tochter des Gemüthes und der Phantasie, selbst durch die mächtigsten Verstandescombinationen, immer klar hervorleuchten, und als ihrer Macht selbstbewusste Siegerin stets mit folgerichtiger Strenge hervorgehen, so unendlich und vielverzweigt auch jene Tonreihen sein mögen, welche er über oder unter dieselbe baut und thürmt. So weit, ja unbegrenzt auch der Spielraum ist, welchen der Verstand in *Cherubini's* Tonwerken einnimmt und dem ihnen nachdenkenden Hörer gönnt, eben so unmöglich ist es, ihnen mit dem immer trennungssüchtigen Verstande etwa in der Art kritisch beizukommen, dass man sagen könnte: dieses oder jenes Stück *Cherubini's* sei blos mit dem Kopfe gemacht.

Ueberall trifft man Züge der schwungvollsten Begeisterung, der reichsten, ursprünglichsten Gemüthstonfülle, der kühnsten Erfindungsmacht, über die alle jener unendlich klare, sich-tende und ordnende Verstand gestellt ist, dessen Wollen dahin geht und sich vollbringt, nur Edles, Tüchtiges, Gereiftes, Fertiges, überhaupt Organisches in vollster Bedeutung ins Dasein zu rufen. Demzufolge ist auch seine Anschauungs- und Verkörperungsart des religiösen Elementes in der Kunst eine solche, in welcher sich die Kräfte des Verstandes, Gemüthes und der blühendsten Erfindung auf das innigste die Hand reichen; und wir nennen ihn desshalb mit Freuden einen der geistreichsten Vertreter der Idee des Gottesbewusstseins durch Töne, wenn wir ihn gleich, wie schon vorhin gesagt, von so manchen schweren Verirrungen wider den Geist echt religiöser Musik eben so wenig freisprechen können, als seinen Geistesverwandten *Vogler*; eben darum haben wir ja auch diesen beiden Componisten eine ganz abgesonderte Stelle in der Entwicklung des kirchlichen Tonlebens angewiesen. — Es gäbe zwar noch mehrere Unterschiedspuncte des künstlerischen Wirkens unserer beiden eben besprochenen Componisten auseinander zu setzen; allein diese Zergliederung würde uns wol zu weit in das Formengebiet der Musik einführen, und dazu ist hier weder Zeit noch Ort. Sehen wir immerhin in diesen Beiden die sichere, unfehlbare Brücke vom religiös-musikalischen Rationalismus durch das Mittelglied tonverkörperter Symbolik zu jener völligen Geistesverklärung, zu jener Vollendung aller Kirchenmusik, wie uns eine solche in *Beethoven* und in *Mendelssohn*, je nach der Verschiedenheit ihrer individuellen Kunstrichtungen, von denen weiter unten die Rede sein wird, entgegentritt.

Noch Eins jedoch, ehe wir zu diesen nach *Bach* einzig fleckenreinen Sonnen am Himmel der geistlichen Tonmuse übergehen. Sollte uns nämlich zum Vorwurfe gemacht werden, in unserer bisherigen Entwicklung so manche immerhin bedeutende Erscheinung mit gänzlichem Schweigen umgangen zu haben; sollte uns z. B. vorgeworfen werden, dass wir auch nicht mit einem einzigen Worte der *Spohr'schen* Vocalmesse

gedacht, dass wir ferner die Werke eines *Ett*, *Winter*, *Lindpaintner*, *Danzi*, *Drobisch*, *Aiblinger*, *Röder*, *Stunz* und endlich unseren so verehrungswürdigen *Molique*, dessen F moll Messe doch ein Meisterwerk bedeutungsvoller Art, mit keiner Silbe erwähnt haben, so möge folgende Darlegung unsere Schweigsamkeit rechtfertigen. *Spohr*, so gross, ja unerreicht er auch in allen subjectiven Richtungen des Tonausdruckes, vorzüglich in jenen dasteht, deren Wahlspruch das köstliche *Goethe'sche* Wort. „Wonne der Wehmuth“, hat sich selten oder nie zu einer über diesen eng begrenzten Kreis der musikalischen Elegie hinausragenden gegenständlichen Auffassung des Seelenlebens emporschwingen können. Es war dieses Weinen, Drängen und Sehnen, ohne je zu einer wahren, gottvertrauenden Befriedigung durchdringen zu können, nun einmal der Zug seines innersten Wesens, dem er nie entfliehen konnte. Insoferne also seine Vocalmesse diese *subjectivste aller Tonsphären*, durch den zu Grunde gelegten Text hierzu berechtigt, umfasst, also in den Einzelgliedern: *Kyrie*, *Qui tollis*, zum Theile *Et incarnatus* und *Agnus Dei*; dürfen wir die hierin niedergelegte Auffassung eine *richtige, schöne, wahre und bezeichnende* nennen. In *allen andern Partien* aber, wo der *klagende Tonausdruck* zu den Worten der heil. Messe *nicht* passt, von *Spohr* aber *durchgehends angewandt* vorliegt, können wir nicht umhin, seine musikalisch genommen so schöne, so wunderbar liebenswürdige geist- und gefühlsreiche Musik zum *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* und selbst jene zum *Dona* der Messe eine in sich *durchaus verfehlte*, weil *charakterwidrige*, zu nennen. Und da ein solcher Widerspruch zwischen Text und Musik sich in dem *bei Weitem überwiegend grösseren Tonganzen* dieses Werkes zeigt, so stehen wir nicht an, es *eine in ihrer Ganzheit vergriffene Leistung* zu nennen.

Was ferner die Leistungen eines *Ett*, *Winter*, *Lindpaintner*, *Danzi*, *Drobisch*, *Stunz*, *Aiblinger*, *Röder* und endlich *Molique's* als Kirchencomponisten betrifft, so zählen wir alle diese Tonmeister, der von ihnen vertretenen künstlerischen Richtung nach, in die vorerwähnte Reihe; denn in Allen zeigt sich das

Streben und das mehr oder minder glücklich gelöste Vollbringen, dem religiösen Tonrationalismus sich zu entwinden, und einer versöhnteren religiösen Anschauung sich zuzuwenden. Aber dieses Streben vollbringt sich in ihren Werken auf eine sehr verschiedene Art. Zunächst stehen in ihrem edlen, künstlerischen Wollen und Ausführen die Kirchenwerke *Ett's* und *Molique's*. Hier ist tiefstes, innigstes, wahrhaft durchdachtes und durchfühltes Verständniss der Worte Gottes in der herrlichsten, geistvollsten Tonhülle und in mit umfassendem Meistergeschicke ausgeprägten Formen anzutreffen. *Winter* will dasselbe, was die andern Ebengenannten wollen; allein er will es nur, er vollführt es nicht. Einmal steht ihm seine durch allzutiefes Hineinleben in den Opernstyl und in dessen ungleich freiere, meist nur äusserliche Tonwirkungen abzielende Formen nur allzusehr getrübe Auffassung des religiösen Seins entgegen. Auf der andern Seite jedoch hemmt ihn an der Ausführung seines Strebens sein musikalischer Naturalismus, der, jeder gründlicheren Durchbildung entbehrend, mit den Formen des Contrapunctes entweder gar nicht oder nur sehr unbeholfen zu verkehren weiss. So mag man denn bei *Winter's* kirchlichen Tondichtungen wohl den Glauben und guten Willen und allenfalls die an sich schöne Musik lieben und ehren, für das Wohl und Heil der geistlichen Tonkunst jedoch ist sein Glaube und sein Wille todt; nur schöne, religiös gedachte Einzelheiten, nur da und dorthin zerstreute Goldkörner begeisterter, jedoch unbewusster Andachtseingebung hat er uns in seinen Messen, Offertorien, sowie in seinem Requiem hinterlassen, doch kein reifes Ganzes, weder in wesentlicher noch in formeller Beziehung. *Lindpaintner* und *Stunz*, *Danzi*, *Drobisch*, *Aiblinger* und *Röder* endlich mögen wohl allerdings von demselben schönen Streben gleich den vorerwähnten Componisten durchdrungen sich fühlen, aus und über den religiösen Rationalismus hinaus ein in und mit sich ganz versöhntes, durchaus wahres Kirchentonwerk zu schaffen; allein sie kommen nie hinaus über das im Ganzen denn doch gar zu eng begrenzte Feld einer sogenannt geistreichen Reflexion. Sie bleiben im Rationalismus, auf dessen

Boden sie wurzeln, auch ganz haften, weil ihnen die Kraft der freien, dichterischen Gestaltung durchaus gebricht. Es fällt ihnen, um herkömmlich zu sprechen, nichts so recht Musikalisches, nichts so recht aus der Seele Gequollenes ein. Der Generalbass und Contrapunct sind ihre Abgötter; auf diese allein fussen und stützen sie ihr musikalisches Thun und Lassen. Sie *machen*, mit einem Worte zu sagen, im strengsten Sinne Musik. Doch die Kunst, und insbesondere die religiöse, will vor Allem *geföhlt* sein und die Mache, eine selbstverständliche Bedingung eines jeden Werkes, das Ansprüche macht, ein künstlerisches genannt zu werden, muss sich denn auch ganz von selbst ergeben und in dem Werke zeigen, ohne dass man erst an die Offenbarung dieses bloß formellen Vorzuges gemahnt werde, ohne dass sich dieser, so zu sagen, aufdringe. Es thut uns daher leid, aufrichtig bekennen zu müssen, dass weder *Lindpaintner* noch *Stunz*, weder *Aiblinger* noch *Röder*, weder *Danzi* noch *Drobisch*, die kirchliche Tonkunst auch nur um einen Schritt weiter geführt haben. Geschickte und gediegene Mache treffen wir allerdings in ihren Werken, und auch eine gewisse allgemeine Würde der Auffassung des Textes. Allein das sind Vorzüge, die wir anderswo ebenfalls antreffen und zwar im Bunde mit noch anderen, weit höher anzuschlagenden Glanzseiten tieferer Auffassung. Verlassen wir daher jene Nachtreter so schnell wie möglich; wir gewinnen nichts Neues, keinen Fortschritt durch sie. Von ihnen gilt das Dichterwort: „Zum Teufel ist der Spiritus, das Phlegma ist geblieben.“ Ein zwar hartes, jedoch aufrichtiges und, wie wir glauben, begründetes Urtheil. Dagegen können wir es uns nicht versagen, noch einmal auf *Molique's* in jeder Beziehung herrliche F moll Messe, ein Werk voll musikalischer und charakteristischer Bedeutsamkeit, zurückzukommen, und es als ein Muster seiner Art mit aller Wärme des Nachdruckes allen Freunden echter Kirchenmusik zu empfehlen, so wie Alles, was der leider unlängst dieser Welt auf immer entrückte *Ett* uns in kirchlicher Tonsphäre geboten hat. Alles ist da edel, geistreich und warm geföhlt in vollster Bedeutung, daher ja nicht zu übersehen, ein

wahrer Kunstschatz, würdig, nicht allein aufbewahrt, sondern der Oeffentlichkeit so oft wie nur möglich vorgeführt zu werden.]

In eben dieselbe Classe möchte ich zum Schlusse auch die Kirchenwerke des trefflichen *Moritz Hauptmann*, dieser durchaus edlen, reinen, von Allem, was ihr klarer Geist auf dem Boden der Tonkunst unternehmen mag, auch im innersten Grunde des Herzens und der Seele tieferfüllten und durchdrungenen Künstlernatur, gezählt wissen. Dem Sinne und Charakter seiner geistvollen religiösen Tondichtungen nach, ist *Hauptmann* ein treuer, vom Geiste tiefen Kunst- und allseitigen Wissens und vom Kerne einer starken, unbeirraren Ueberzeugung von der Religion, ihrer Bedeutung und ihrem Begriffe erfüllter, treuer Jünger *Bach's*. Das gereifteste, nur einem Tongelehrten, wie *Hauptmann* es ist, erzielbare Verständniss *Bach's* und Eingehen in seine mächtigen Schöpfungen ist aus allen mir bekannten grösseren und kleineren Kirchen-tonwerken des würdigen nunmehrigen Cantors der Leipziger Thomasschule zu erkennen. Im *Wesen* also ist *Hauptmann's* geistliche Musik ganz dasjenige, was sie sein soll und sein will. Nur gegen die *Form* seiner gehalt- und gedankenreichen, strengwürdigen Kirchenmusik, so schön sie an sich auch sei, möchte ich mir die Einwendung erlauben, dass sie oft fühlbar absticht gegen den Geist, von welchem die andächtigen Sänge unseres *Hauptmann* durchweht sind. In melodischer Beziehung nämlich fehlt hier jene Breite, jene unendliche Selbstbewegung des Gedankenstromes, jener Erguss der gottbesingenden Seele in himmlische Formen, eine der höchsten Glanzseiten *Bach'scher* Musik; so edel, so wahr, so tief aus der Seele bei *Hauptmann* die Gott verherrlichenden Stimmen tönen, so ist es doch immer, als traueten sie sich keinen recht freien Aufschwung über eine gewisse Marke des Rhythmus zu wagen; sie sind, trotz des häufigen, ja fast durchgängigen Vorherrschens der Choralweise, jenes treuesten Sinnbildes der Tonunendlichkeit, doch fast immer zu eng, zu gedrängt, zu begrenzt. Trotz eines beinahe überschwenglichen Reichthums geistreicher und begeisterter Züge kommt es bei *Hauptmann* nie zu einem rechten Fluge

und Schwunge der Seele zu Gott. Das Streben nach strengem, kirchlichem Adel und nach charakteristischer Wahrheit der Melodie hemmt fast jeden Augenblick deren freie Emporströmung, während sie in den Werken Meister *Sebastian's*, aller unerbittlichen Strenge der musikalischen Logik und Charakteristik ungeachtet, dennoch immer in dem kühnsten Adlerfluge das höchste Reich des Denkens, des Seins und der Gefühle nicht nur berührt, sondern, gleicher Wirkungen auf ihren Hörer gewiss, rastlos in demselben verweilt. *Hauptmann* ist also, mit einem Worte zu reden, als kirchlicher Melodiker *nur im Kleinen gross*. Ein zweites Element, das unseren theueren, hochverehrten Meister nicht wenig scharf von seinem erhabenen Vorbilde trennt, ist die Art der harmonischen Durchführung seiner Gedanken, in die er sich dermassen eingelebt hat, dass für ihn ein Ausweg aus diesem Kreise wohl unmöglich sein dürfte. Ein Freund und langjähriger Kunst- und Umgangsgenosse, ja beziehungsweise sogar ein Schüler *Spohr's*, ist des Letzteren subjective, rastlos elegische Chromatik und Enharmonik unserm *Hauptmann* der Art zur zweiten Natur geworden, dass, so tief auch sein Künstlergeist im *Bach'schen* Tonbewusstsein gewurzelt und gereift sich uns darstellt, und so wahr und fast allseitig er dessen mächtige Errungenschaften nicht nur anstrebt, sondern dem Geiste und Charakter seiner herrlichen Kirchenmusik nach sie auch erfüllt, er doch jederzeit in jene ihm vielleicht schon ursprünglich eingeprägte und durch den innigen Verkehr mit *Spohr* gleichsam lebend in ihm entwickelte, aus ihm selbsthätig herausgebildete Form verfällt, ihr nicht mehr zu entrinnen vermag. Es gilt daher alles in dieser Beziehung über *Spohr* Gesagte auch von *Hauptmann*; nur steht uns dieser zuletzt genannte Tonmeister, insoferne wir ihn als Kirchencomponist erfassen, viel höher denn jener, da sich uns *Hauptmann's* Wirken in dieser Sphäre im Lichte einer bei Weitem höheren Allseitigkeit darstellt.

Die vierte und letzte Entwicklungsform, und nach unserer innern Ueberzeugung bis jetzt die vollkommenste Versöhnungsart des Kirchenstyls mit sich selbst, mit seinem erhabenen

Begriffe, der höchste bis jetzt erkennbare Punct seiner geistigen Vollkommenheit ergiebt sich uns, nach unseren schon früher gemachten Andeutungen, in dem Kunstwirken *Beethoven's* auf der einen, und in jenem *Mendelssohn's* auf der andern Seite. 4

Je tiefer man sich in *Beethoven's* unendliche Gedankenwelt hineinlebt, je schwieriger gestaltet sich, so schön sie auch sei, die Lösung der Aufgabe einer wörtlichen Verkörperung des in seinen erhabenen Schöpfungen niedergelegten Tonlebens. Sehr bezeichnend ist eben darum die Aussage des geistreichen Denkers und Forschers *Marx* über unseren, nächst *Bach* erleuchtetsten Propheten der höchsten Tonfülle und Unendlichkeit, welche Aussage, eine Charakteristik von *Beethoven's* Werken anbahnend, gleich im Vorhinein offen gesteht: „wenn man von ihm Kunde zu geben unternimmt, so fühlt sich bald, dass es leichter sein würde, Bücher als einzelne Blätter über ihn zu schreiben.“ Wir haben zwar in vorliegender Abhandlung nur drei seiner Meisterwerke ins Auge zu fassen. Es sind dies seine „geistlichen Lieder“, seine Messe in C dur und endlich jenes urgewaltige Riesentonwerk, seine D-Messe, durch welches er nicht allein der Kirchenmusik, sondern der Tonwelt überhaupt ganz eigenthümliche Bahnen und Fährten nach dem Reiche aller Verklärung zugewiesen hat. Nur drei Werke sind es also, aus denen wir hier die Offenbarungen der *Beethoven's*chen Geistes- und Gefühlsleuchte zu erschauen haben. Aber in dieser mächtigen Dreiheit birgt sich das All der Tonwelt. Es könnte sich zwar unsere Betrachtung noch weiter ausdehnen: sie könnte auf sein in musikalischer Beziehung so überreiches, schwunghaftes Tongemälde: „Christus am Oelberge“ eingehen, sie könnte die Cantate „der glorreiche Augenblick“ erwähnen, sie könnte endlich die Fülle, die Grösse, die Innigkeit, die Macht, die Gluth seines Gottesbewusstseins aus beinahe jeder seiner Schöpfungen, besonders aus seiner letzten Symphonie, aus seinen letzten Quartetten, beinahe aus jedem Satze seiner Sonaten, besonders aus deren stets vom Geiste mächtigster Verklärung getragenen Mittelsätzen, ja selbst aus seinem einzig schönen „Fidelio“ herauszufühlen und zu entwickeln versuchen. Allein

wir haben der Gründe mehr als einen, uns nur an die eben angeführte Dreiheit seiner Meisterwerke zu halten und aus ihr *Beethoven's* religiöses Wollen und Vollbringen nachzuweisen. Der erste Grund, der uns veranlasst, eine engere Grenze unserer Betrachtungen zu ziehen, ist ein geschichtlicher. Es sinnbilden uns nämlich diese drei genannten Meisterwerke ganz treu und vollständig jene so merkwürdige dreifach gegliederte Entwicklungsreihe des *Beethoven's*chen Schöpfergeistes. In wiefern dies der Fall sei, werden wir weiter unten im Einzelnen darzuthun uns bemühen. Einen fernerer Grund, uns bloß an seine geistlichen Lieder und Messen hier zu halten, glauben wir in dem Umstande zu erkennen, dass vor Allem sein in diese Reihe dem Gattungsbegriffe nach eigentlich gehöriger „Christus“, ungeachtet aller musikalischen Schönheit und künstlerischen Begeisterung, die in ihm waltet, doch ein im Charakter zu ungleiches, in der religiösen Anschauung gar zu oft getrübt, mit einem Worte ein Werk ist, in welchem sich *Beethoven's* religiöse Tonanschauung erst in einer Art von Gährungs- oder Läuterungsprocesse befunden und sich durch ein noch ziemlich unentschiedenes Werden und nur zum Theile begriffsgemäss vollbrachtes Wollen erst durchgekämpft und zu einem höheren Sein in Gott erst durchgearbeitet hat, ohne zu dem so glühend Angestrebten und Gewollten vollständig durchdringen zu können. Die Romantik des Weltlebens mit all ihrem so verführerischen Zugehör behält im „Christus“ fast durchgehends die Oberhand, berührt bald die Hallen des Theaters, bald jene des Concertsaales und besinnt sich nur höchst selten zu einer Rückkehr in den Tempel des Ewigen, von dem es (siehe die wunderherrliche orchestrale Einleitung) so bestimmt und scheinbar überzeugungsvoll ausgegangen war. Die etwa noch hierher gehörige Cantate „der glorreiche Augenblick“ ist aber, unbeschadet aller Kunstwürde des grossen *Beethoven*, ein sogar in sich selbst, d. h. musikalisch genommen, der Art schwaches Werk, dass unsere glühende Begeisterung für dessen sonst so einzig beseelten Schöpfer uns sogar ein näheres Eingehen auf dieselben verbietet. Was endlich die Nachweisung des gott-

erleuchteten *Beethoven's*chen Tongeistes in dem All seiner Werke, also auch in seinen nicht kirchlichen, betrifft, so würde uns diese in ein so weites Feld hineinziehen, dass in der That diese Abhandlung zu einem Buche anwüchse, dessen gefüllte Seiten am Ende doch in ihrer noch so begeisterten Deutung weit hinter ihrem schöpferischen Urbilde zurückblieben. Daher zu unserer Dreiheit, zur Aeusserung der eigentlich kirchlichen *Beethoven's*chen Tonmuse zurück.

Wir haben uns schon oben dahin ausgesprochen, dass aus der Betrachtung jener drei Werke *Beethoven's*, also aus seinen „geistlichen Liedern“, aus seiner C und D dur Messe uns das schon so mächtige Keimen, das immer vollkommener Werden und die endlich so kühn und bewusst emporstrebende, vollendete Blüthe und Frucht nicht allein seines religiösen, sondern seines Tongeistes überhaupt wol am Klarsten erkennbar sein dürfte.

Die in der Einleitung unseres Aufsatzes angedeutete Strömung der Religion im allgemeinen Menscheiste und nun in ihrer Anwendung auf den Geist *Beethoven's* verfolgend, leuchtet aus den „geistlichen Liedern“, besonders aus dem ersten, zweiten, dritten und aus dem ersten Theile des sechsten ganz deutlich jene ursprüngliche, eben so tief in sich gekehrte, wie in Gott lebende und in ihm aufgegangene objectiv-subjective Romantik des Gefühls hervor, nämlich jene zweifellos gläubige Liebe zum absoluten Geiste, insofern sich dieser im menschlichen noch als Spiegelbild der Ahnung, jedoch als ein solches abdrückt, auf welches das Geschöpf eben so festgläubig hofft und baut, als trüge es schon das klarste Bewusstsein seiner erhabenen Unendlichkeit in sich. Der vierte dieser weihedurchdrungenen Gesänge jedoch, welcher die Ueberschrift führt: „Die Ehre Gottes aus der Natur“, so wie der zweite Theil des „Bussliedes“, wirft, obwol noch wurzelnd in jener unmittelbar-religiösen Anschauungswelt, schon so manchen Seherblick in jenes Gebiet der tiefbewusstesten Gottverherrlichung, welche mit tausend begeisterten Gluthzungen *Beethoven's* erste und vollends dessen zweite Messe und zwar in einer Tonsprache kündet, der das Gepräge tiefster Gotteserkenntniss in jedem

Zuge so wunderbar eingedrückt ist; ein Punct, auf den wir später, so ausführlich es die so einzig merkwürdige Tonräthsel deutende Wortsprache nur immer vermag, zurückzukommen gesonnen sind. Vorläufig also hätten wir wol die allgemeine geistige Stellung des 86. und 123. Werkes unseres *Beethoven* im religiösen Tongebiete angedeutet. Was sich ohne Notenbeispiele und ohne andere kunstwissenschaftliche, hier leider versagte Behelfe und Belege noch Speciellles hierüber sagen lässt, werden wir nachholen. Einstweilen genug an dem, dass wir in diesen Meisterwerken das klarste Schauen des Unsichtbaren erkennen und durchfühlen, ein Schauen, welches uns die „geistlichen Lieder“ nur im Dämmermorgen des Gefühls, der Romantik und der sogenannten subjectiv-objectiven Liebe sinnbilden. Halten wir aber das im 48. Werke *Beethoven's* niedergelegte Tonleben demjenigen gegenüber, das in seinem 86. und 123. strömt, so ersehen wir daraus auch jenen ganz eigenthümlichen Entwicklungsgang seiner künstlerischen Persönlichkeit vom Hohen zum Höchsten.

Beethoven's Künstlerleben weiset uns drei wesentlich von einander geschiedene Arten seiner geistigen Entfaltung. Der erste jener Kreise, welchen dieser erhabenste aller Dichter in Tönen um die Melodien- und Harmonienwelt gezogen hat, darf in diesem Buche wohl stillschweigend umgangen werden. War es, dass sich der Geist *Beethoven's* in seinen anfänglichen und überhaupt früheren Regungen und Schwingungen noch nicht reif erkannte für die Gestaltung eines vom Grunde aus und bis in seine unscheinbarsten Verzweigungen religiösen Tonbildes, so tiefe, aber nur vorübertauchende Seherblicke er auch vom Brennpuncte seiner Gefühlsromantik in das Sein des absoluten Geistes niedergeglüht hatte (man höre nur z. B. den Mittelsatz seiner D dur Sonate, Op. 10, das Largo seines F dur Quartettes, Op. 18, das Thema des ersten Satzes seiner Sonate, Op. 26, die erste Hälfte des Mittelsatzes der Sonate, Op. 28 u. a. m.), oder war es, dass jenes Tonbewusstsein *Haydn's* und *Mozart's*, welchem sich in ersterer Zeit seine Seele in All und Jedem so eng, obwol ihr tiefer greifendes Selbst

immer während und durchblicken lassend, anzuschliessen gedrängt fühlte, ihm nicht auf jene Höhe der Erkenntniss und der Begeisterung gestellt erschien, um eine tonliche Verkörperungsart des Gottgedankens, wie er nach *Beethoven's* ahnungsvoll dämmernder Lebensauffassung in die musikalische Wirklichkeit hätte treten sollen, in vollster Ganzheit und reichster Fülle zu Tage fördern zu können; oder war es aus welchem andern, uns räthselhaften Grunde immer: kurz, der aus *Haydn* und *Mozart* erstehende, keimende und lebend sich entwickelnde *Beethoven* hat uns, bevor seine Persönlichkeit zur geprägten, nur ihr eigenen Form durchgedrungen war, kein ganzes, in seinem Grunde und Zwecke, so wie in seinem innerlich und äusserlich abgespiegelten Charakter, also kein durchgängig religiöses Tonwerk, sondern nur sogenannte Abschattungen einer Seele geboten, die da ahnt, es gebe ein höheres Sein über uns, eine Vorsehung, es gebe eine ewige Kirche, eine Vertreterin des unbedingten Wesens auf Erden, ohne sich jedoch auf ein tieferes Eingehen in diese Dämmerbilder verstehen zu können oder zu wollen. *Beethoven's* erste, eigentlich religiöse Kunstthat findet sich vor Allem in seinen „geistlichen Liedern“ ausgeprägt, in einem Werke, das uns durch jeden seiner grossartigen Anschläge und Züge den über die frühere Tonanschauung weit hinausgeschrittenen Meister erkennen lässt. Schon der erste dieser Gesänge, „Bitten“ überschrieben, athmet, ohne eigentlich in die Reihe strenger Choräle gezählt werden zu können, nicht allein den Geist dieser Kunstform, der sich nach Aussen hin in einem gewissen lange ausgehaltenen, getragenen Tonleben, seiner inneren Wesenheit nach jedoch in einem gewissen ernstwürdigen Pathos offenbart; sondern es lebt diesem Liede auch sogar eine gewisse strengkirchliche Form inne, welche einerseits durch eine in die Weite ausgedehnte Gesangsfülle und auf der andern Seite durch eine überreiche Anwendung sogenannter Vorhaltsharmonien und Syncopenfortschreitungen in die klarste, machtvollste Erscheinung tritt, durch den Verein solcher Mächte mit einer der Stimmenführung des begleitenden Basses eingelebten contrapunctischen Festigkeit aber auch jedes

musikalisch fühlende Herz einzig in seiner Art ergreift. Man bemerke in diesem herrlichen Liede jene so kühn, so voll, so rastlos gesteigerte, vertrauensvolle, auf die Erkenntniss Gottes gleichsam Felsen emporthürmende Stimmung, die auf jenem gewaltigen verminderten Septimenaccorde ihre Spitze erreicht, und in den demuthsvollen Schluss: „denn ich will vor Dir beten“, sich endlich verklärt. Welch ein schöner Verein der wärmsten Regungen eines völlig erstarkten Gottesbewusstseins! Ein diesem Liede ähnliches Leben tiefster Gefühlsinnigkeit, vom absoluten Geiste ausgehend und die durch diesen entzündete Gluthliebe auf den nach dem Ebenbilde dieses letzteren erschaffenen subjectiven Geist in einer heilig leidenschaftlichen, melodisch-harmonischen Steigerung übertragend, dann aber wieder durch den weihevollen Fortschritt der Melodie und durch den kirchlich-contrapunctischen Hauch der Clavierbegleitung dem Urgeiste alles Seins in völlig bewusstem Aufschwunge sich zuwendend; also ein durch und durch begriffs- und gefühlsgemäss religiöses Leben spricht auch das zweite dieser Lieder („die Liebe des Nächsten“) ganz vorzüglich in seinem hinreissend schönen Nachspiele, der treuesten Tonsprache einer in Gott ganz verklärten Künstlerseele, aus. — Im dritten Liede („vom Tode“) versenkt uns *Beethoven* durch die Macht seiner wieder in langen, düsteren Zügen entrollten, geheimnissvollen Melodie, welche uns fast anhaltend in Zweifel lässt, nicht allein über die Tonart, sondern in gewisser Beziehung selbst über den rhythmischen Faden dieser musikalischen Dichtung, sowie durch die in rastlosen aber uneigentlichen Trugschlüssen und Elipsen einherschreitende Accordenbegleitung, welcher letzteren ein unläugbar mystisches Element innewohnt, in jene Tiefen, die uns das Ende aller irdischen Dinge, zugleich aber auch den Anfang jener Welt zeigen, deren geistige Allverklärungsmacht bisher noch kein Auge gesehen, kein Ohr gehört, keine Menschenbrust empfunden hat. In diesem merkwürdigen Tonstücke lebt und waltet der Geist tiefster Beschaulichkeit, der, wenn gleich scheinbar trauernd über sein nebelumwölktes Schauen in die Zukunft, sich seiner Ergebnisse doch in kühnstem

Schwunge freut und sie gluthliegend umschlungen hält. — Das vierte dieser Lieder bringt dem absoluten Geiste ein schwunghaftes Hosiannah, indem es, vom Anderssein des Geistes, von der Natur nämlich ausgehend, in demselben den klar ausgeprägten Gottesgedanken erschaut und verherrlicht. Es steigt hernieder in den tiefen Schacht des Naturlebens, nachdem es in der Eingangsphrase sein begeistertes Wollen durch den kräftigsten Schall des Lobes voll ausgetönt, klimmt in erschütterndem Chroma der Melodienleiter hinan, bis es in seinem ersten Abschlusse auf der Dominante zu einer kräftigen Aufforderung an den Menscheng Geist gelangt, Gott in dem All seiner Schöpfung hoch zu preisen und sich ihm mit aller Macht bewusster Gläubigkeit hinzugeben. In der zweiten Hälfte des Liedes verlässt die bis jetzt in das Erdengebiet vertiefte, lobpreisende Anschauung Gottes, nach einer der Haupttonart nicht verwandten unvermittelt überspringend, diese Welt, und hebt sich nach dem Sonnen- und Sternenzelte empor, um in diesem den Ewigen zu erkennen und zu verherrlichen; und nachdem es sich in diesem Bereiche des Seins durch rastlose melodisch-harmonische Steigerungen ergangen, lässt es das ursprüngliche, mächtige Thema wieder auftauchen, strebt also zum allbelebenden Mittelpunkt reiner Geistigkeit wieder zurück und tönt in kühnstem, vollstem Aufschwunge, vor den höchsten Stimm- lagen nicht zurückbeugend, noch einmal ihr glühend begeistertes Lob des Ewigen aus. — Auch das fünfte der „geistlichen Lieder“ ist ein Lobgesang, umfasst jedoch Gottes Macht und Vorsehung. Jede Ader bebt demjenigen Sinne und Gemüthe, das so hehre Allklänge vernimmt, und wer sie je gehört, wird ihrer nie vergessen können. Dieses und das vorhergehende Lied lässt nur bedauern, dass es *Beethoven* in die allzu subjective Liedform gehüllt hat; denn in jedem Tone lebt hier die Fülle, die Grösse, die Hoheit, die Macht des Chores. Durch die hier niedergelegte Polyphonie wird jeder Hörer unwillkürlich gedrängt und fortgerissen, sich diese beiden Tongemälde in der Hülle allseitigster Vielstimmigkeit zu denken, ja, man gelangt am Ende dahin, sich diese erhabenen Gesänge gar nicht anders

denken zu können und setzt, fast instinctmässig, ihre der Form noch homophone Melodie, so wie die bei jedem Schritte, als gingen sie Hand in Hand, oder als wären sie ein untrennbares Wesen, ihr treu angeschmiegte, toncharakterähnliche Begleitung in die Weise eines vielstimmigen Chores um, ohne sich im Geringsten Vorwürfe ob jener Neugestaltung zu machen, die gewiss kein Widersinn zu nennen ist; ich glaube vielmehr, *Beethoven* würde eine Metamorphose solcher Art bei einem späteren Durchblicke dieser seiner im Kleinen so unendlich grossen Meisterwerke gewiss selbst vorgenommen haben. Für die Wahrheit dieser Vermuthung ist mir der in *Beethoven's* beiden Messen herrschende Geist ein nur allzu vollgiltiger Bürge. Dass und warum er auf diese Umformung nicht eingegangen, ist hier wol nicht der Ort, zu untersuchen. — Im „Bussliede“ sehen wir, gleichwie schon früher in der nicht hierher gehörigen „Adelaide“ die bisherige einfache Form lyrischer Tonpoesie zu einem Doppelstrome erweitert. Im ersten Theile desselben ergiesst sich das reuige Sündergemüth in trüben, aber schon nicht mehr choralartig, sondern in ganz frei und sowol melodisch als harmonisch und selbst rhythmisch höchst mannigfaltig gestalteten Klängen. Die subjectivste, ganz ihrem Gefühlsdrange überlieferte, und von aller beengenden Form sich lossagende, weil von Reue und Schmerz ganz fassungslose Religiosität erstrebt sich hier singend die Wiederversöhnung mit Gott. Hier also tritt schon wieder die tonliche Romantik in eine enge Genossenschaft mit der früher in ihrer ursprünglichen Reinheit umfassten Andacht. Und welch schöne, welch blühende Romantik tönt uns da entgegen und in alle Marken der Seele hinein! Eine *solche* Anschauung des Sündenfalls in Klängen lassen wir wol vom Herzen gern und aus aller Begeisterungsfülle desselben gelten! In eben so freien, immer schwungvoller, immer blüthenüppiger auflebenden Sang- und Begleitungsweisen ergiesst sich im reizvollsten Tonwechsel romantischer Anschauung der zweite Theil des „Bussliedes“, das lebendigste Gottvertrauen in weltlich-schönen Formen ausathmend, dahin und mündet erst am Schlusse wieder in eine

streng kirchliche, erhabene Halbcadenz ein, um sich als eine vom absoluten Geiste ausgegangene und nach mannigfach verzweigten Wanderungen durch das Weltleben wieder in ihn eingehende Tonmacht zu erwahren. — Dies, wie ich glaube, der Sinn jener ewig schönen, ewig unvergesslichen, ewig am Himmel religiöser Kunst als Sterne erster Grösse leuchtenden „geistlichen Lieder“ *Beethoven's*. Nun zu dem eigentlichen Gipfelpuncte seines von echter Gottesweihe getragenen Künstlerwesens, zu seinen Messen.

Beethoven erkannte sich schon durch die ihm eingeborene Persönlichkeit und durch ein derselben innelebendes Drängen an die Sphäre des instrumentalen Vollklanges gewiesen. Diese Klangwelt war es, in deren Tiefen er seit jeher sein reiches Gemüth erstarkte, seine Schöpfergluth stählte; sie war es, der er von Jugend auf sein höheres Ich ganz vermählte und vertraute, die ihm alle seine Kunstgestaltungen fast schon in jener fertigen Entwicklung zuführte, von welcher bedingt sein Geist sie dann in die blühendste, kühnste, mächtigste, wir möchten sagen unsterblichste Wirklichkeit herausgestellt hatte. Im Orchester und in demjenigen Instrumente, das ihm dessen Vollklänge wenigstens annähernd ersetzte, wir meinen im Clavier, begrüßte er die eigentliche Heimath seines Wirkens, in ihnen beiden feierte er denn auch seine schönsten, glorreichsten Kunstsiege. „Im Orchester blühten ihm“, wie *Marx* bemerkt, „die Gestalten in Fülle und Farbe auf, deren unkörperlichere Bilder ihm das Clavier vorgespiegelt hatte.“ Hier versenkte er sich in das weite, unendliche Klangmeer, hier entfaltete er seine in ihrer Geistesfülle so einzige Meisterschaft, die Stimmen zu weben und zu führen und sie im Vollgefühl ihrer allumfassenden Wirksamkeit bald zu trennen, bald wieder zu verschmelzen. In dieser von Natur aus schon vielstimmigen Klangwelt erweiterte sich seine schöne Seele, strömte ihr eigenes Selbst in diese vielgestaltige Tonunendlichkeit ganz hinein, verbreitete sich in ihr zu immer vollerm Ergüsse und, wie jener oben erwähnte geistvolle Deuter *Beethoven's* sich ausdrückt: immer geheimnissvoller ward die

Stille der Tiefe, immer kühner, freier und leichter ward der Gang der Stimmen in den Werken des schon mit entschiedener Geistesselbstständigkeit von *Haydn's* und *Mozart's* Kunstanschauungen ausgegangenen, an ihnen gleichsam erwärmten, erzogenen, in seiner längst vollbewussten Kraft gestählten Bildners. Im Clavier und Orchester umarmte *Beethoven* „seine eigensten Organe, bewegte sich in ihren freieren, angemesseneren Regungen am freiesten, fühlte sich in ihnen verwandter, als dem menschlichen Wesen, wie der Bramin seinen Geist in die gestaltenreichere Thier- und Pflanzenwelt vertieft und im pantheistischen Schauen fast das Ich, den Menschen verliert.“ Dieses gar so tiefinnige Einleben des *Beethoven's*chen Geistes in die Instrumentalwelt, dieses schöpferische Hervorlocken ihrer geheimsten Tonzauber mag uns wol auch seine mindere Vertrautheit mit der Vocalmusik und den Umstand erklären, dass sein Geist einer ganz eigenen Vorbereitung, einer ganz besonderen Stufenleiter bedurfte, um von den kleinen Ergebnissen des gesanglichen Lebens, von der einfachen Liedform also zu so mächtig, das Tonall umfassenden, wie es, beispielsweise gesagt, die Oper und, auf den Hauptgegenstand unserer Abhandlung angewandt, die Messe ist, siegreich durchdringen zu können. *Beethoven* erschaute den Gedanken einer ewigen Vorsehung und umfasste ihn liebeglühend in *allen* Formen. Auch *seinem* Geiste war der Spruch: „Betet ohne Unterlass“ zur tiefsten Lebenswahrheit und Bestimmung eingedrückt. Aber ihm vermittelte sich das Schauen des Ewigen durch den Flügel und durch das harmonisch versöhnte All der Saiten- und Blasinstrumente viel leichter, als durch die von allem Begleitungsverbande abgetrennte Menschenstimme, und erst ein mannigfaches Durchdenken, Durchfühlen und Durchforschen dieser letzteren in ihrem eigentlichen Können und in ihrem Emporwachsen aus der subjectiven Einzelströmung, welche sich im Liede, im Recitative, in der Arie, im Duette und im drei- und mehrstimmigen Gesange vollbringt, konnte ihn, den zu All und Jedem, was nicht eben seiner innersten Wesenheit ganz zuwider war, längst Gereiften auch für die

Gestaltung solcher Werke gewinnen, in denen Gesang und Orchester Ein untrennbares Wesen ausmachen. *Beethoven's* Ansicht von der Gottesverherrlichung war eine viel zu hohe, viel zu sehr geläuterte, um sich mit einer Halbheit begnügen, um die Ergüsse seines Gottesbewusstseins nur nach einzelnen Richtungen herausstellen zu wollen. Er wollte sein Wissen vom absoluten Geiste und sein Durchdrungensein von demselben ganz äussern, wollte all sein Können und Streben in einem Werke niederlegen, das der Mit- und Nachwelt treu verlauten sollte, was er für Gott und für dessen erhabenes Allwalten fühlte; dies der Grund, wesshalb *Beethoven* nicht etwa im jugendlichen Feuereifer schon die ihm noch versperreten Bahnen sprengte, also nicht eher eine Messe schrieb, bis er der Menschenstimme abgelauscht hatte, was und wie viel sie vermöge, um Gott in All und Jedem zu preisen und durch ihr begeistertes Lob auch in andere fühlende Herzen zu dringen. Als ein Durchbruch solcher Art sind wohl seine oben besprochenen „geistlichen Lieder“ zu betrachten. Allein noch verging eine geraume Zeit, ehe *Beethoven* nur daran dachte, mit einem eigentlichen Kirchenwerke hervorzutreten. Von immer erweiterten Gesangsformen stieg er zuerst empor zu jenem wunderbaren Schöpfungswerke, zu seiner Clavierphantasie mit Orchester und Chor (Op. 80). In diesem riesigen Zaubergebilde der Tonerfindung erprobt *Beethoven* noch einmal mit immer steigender Kraft den Geisteskern der Menschenstimme, vermählt sie der Art mit dem Flügel und mit dem Orchester, dass wir oft gar nicht erkennen, ob eine dreifach gegliederte Tonmacht in seinem erhabenen Bilde walte, und erst dann, nachdem er seinem Geiste noch fünf Ruhepunkte vergönnt, um sich zu sammeln und zu stählen für das Lob Gottes, erst dann tagt in ihm das wahre Licht und es wird die so einzig schöne C dur Messe aus seinem Geiste geboren und ihr ein ewiges Leben, ein Leben in und durch Gott, eingesungen, eingespielt und in versöhntem Allklange von Sing- und Instrumentalstimmen eingetönt.

Es leuchtet wol auf den ersten Blick ein, dass eine strenge,

tongesetzmässige Zergliederung der C-Messe nicht Gegenstand dieser ohnehin schon ungemein ausgedehnten Betrachtungen sein kann, nur das Herausfühlen des geistigen Aethers aus jener Meisterschöpfung des gottbeseeltesten Tongeistes, welchen die *nachbach'sche* Zeit getragen, kann zur Aufgabe dieser Abhandlung gemacht werden. *Beethoven* umfasst in Gott den allgemeinsten, über allem Sein schwebenden, das All befruchtenden und durch seine Allliebe zu höchstem Lobe befeuernden Geist, aber zu einem Lobe, zu einer Verherrlichung, bei welcher der einzelne, in seinem Erklingen schon wieder ersterbende Ton, seine Ohnmacht der unendlichen Allheit Gottes gegenüber fühlend und erkennend, sich kaum getraut, mit den Strömungen seines Ichs abgesondert hervorzutreten. Wagt er dennoch ein solches Emportauschen des ihm eigenen inneren Lebens aus dem allgemeinen Meere der Gottanbetung, so fliesst sein Quell nur in schüchtern-sanftem, innig demuthsvollem Beben dahin, vermählt sich, eingedenk, wie nur ein Tropfen im gottgeschaffnen All er sei, gleich mit anderen Stimmen und Tönen und thürmt sich, durch ein unabweisbares Sehnen und durch die Ueberzeugung gedrängt, dass der Einzelne nichts sei und nichts vermöge ohne den engsten Anschluss an das allgemeine Wesen, an Gott, so bald als möglich wieder zu einer Fülle und Masse von Tönen empor, in und aus denen wol jede einzelne Tonpersönlichkeit ihr Sonderleben entfaltet, es aber rastlos in das allgemeine, mit tausend und Millionen Zungen zu verherrlichende Wesen aufgehen lässt und in diesem Verbande mit der allseitigsten, aus der Menschenstimme, wie aus dem Vollklange der Instrumente hervorspriessenden Toneintracht ihre wahre Kraft erstehen lässt, entwickelt und zur blüthenreichsten, unvergänglichsten Gottbegeisterung ergiesst, bleibend in ihr verharret und in stets volleren Accorden endlich austönt. Dieses Verschweben des Menschenherzens im Allgemeinen und dieses tiefhingebungs-volle Sichwenden zu dem Einen und Einzigen, was Noth thut, ergiebt sich uns mit solcher Klarheit aus der geistigen Betrachtung jener wunderherrlichen C dur Messe, dass es einzelner

Belege hierfür wol für kein Gefühl und für keine Ueberzeugung mehr bedürfte, die im Glauben an *Beethoven's* künstlerische Sendung recht stark geworden. Da wir aber nicht nur für Gläubige, welche Letzterwähnten eigentlich unserer Aufforderung nicht bedürften, sondern hauptsächlich für das Heer der Schwankenden, Zweifler und gänzlich Abtrünnigen unter den Musikern und überhaupt Kunstbeseelten schreiben, um vielleicht auch sie auf einen grünen Zweig der Gotteserkenntniss in Tönen zu führen und seiner Zeit aus ihm Blätter, Blüthen und Früchte des Heils erstehen zu sehen: so wollen wir einen Versuch wagen, jene vorausgeschickten allgemeinen Bemerkungen im Einzelnen zu begründen und wenden uns denn gleich zum Kyrie der C dur Messe, um an diesem weihevollen Anfangs- und zuletzt wieder auftauchenden Brenn- und Endpunkt dieses Meisterwerkes unsere begeisterte Anschauung seiner Gesammtheit zu schliessen.

Aus dem ersten Thema dieses eben genannten Kirchenstückes spricht jene tiefste Unterwürfigkeit in das Walten Gottes. Kaum getraut sich die tiefbewegte Christendemuth ihren Ruf nach göttlichem Erbarmen hinaufzusenden; in scheuestem Piano hebt es seine Bitte durch den untrennbaren Chor und durch die engvereinte Orchestermasse an und ermuthigt sich erst beiläufig im neunten oder zehnten Tacte zu einer kühner vertrauenden Regung, von der geschwellt es die höheren, volleren Gebiete des Klangreiches zu berühren wagt, bald aber wieder in das uranfängliche weh- und demüthige Zagen seine Rückkehr nimmt und, nachdem es in jenem kühneren Aufschwunge einen Uebergang in die Terz der Haupttonart nur in einem vollen Hauche dahingeathmet, wieder in die Tonica, von der es ausgegangen, zurücksinkt. Doch es hat dieser, wenn auch noch so kurze muthvolle Aufblick der gesammten, durch den Chor gesinnbildeten Christenheit auch die einzelnen Glieder derselben zu vollerm Bewusstsein entflammt, und tief aus der Seele enttönt dem jüngsten, noch kindlich fühlenden aus der grossen Schaar, der Sopranstimme nämlich, das zweite Thema des Kyrie, das in seinem Geistesverstande schon jene

Stimmungen der Beklommenheit und der Zuversicht in einer Art von Versöhnung eint. Diese Auffassung geht vorzüglich aus jener einzig in ihrer Art erfundenen Steigerung des Gesanges hervor. Auf der Oberterz des Haupttones tauschen nun die Singstimmen, vom Basse angeführt, in einer halbfreien, halb streng kanonischen Folge ihre Doppelregungen aus, doch die schmerzlich beklommene, nach Erbarmen seufzende, ja stöhnende überwiegt; daher jene kläglich herabdrängenden Sextengänge. Jener herrliche Zwischensatz in E dur, von den Solostimmen leise angetönt, vom Chore aber, durch die vollste Kraft des Orchesters gestützt, aufgenommen, durch ein nachahmendes Wechselgespräch zu einer der mächtigsten Tonsteigerungen hinüber geleitet und auf jenem mehrere Male aufdrängenden verminderten Septimen-Accorde immer neue Kräfte sich erringend, dann aber wieder demuthsvoll zurückkehrend, gönnt der Sprache innigsten Gottvertrauens wieder ihre vollste Berechtigung und Ausströmung. Der ursprüngliche Hauptgedanke (nun aber in E, statt in C dur) erscheint wieder, aber das immer fort klingende E giebt ihm ein lichteres Farbengepräge, macht ihn zum Verlauter einer weit höheren Zuversicht, als sie vordem herrschend gewesen; auch die Instrumentation äussert sich hier voller, blühender, kräftiger, tritt entschiedener hervor, als im Anfange, drängt in rastlosem Schwunge wieder fort nach der Haupttonart, in welcher Region angelangt, das erste Thema die tieferen Schachte des Tongebietes wieder aufsucht, in ihnen versenkt den Schmerzensruf nach Erbarmen wieder ausweint, dann aber durch jenes schon erwähnte zweite Thema, zu dessen Verlauter auch hier wieder der helle Sopran sich aufwirft, in ein Meer kühner, erschütternder Tonsteigerungen vom einfallenden Chore gedrängt wird und endlich in einem erhabenen Schlussfalle syncopirter Art seinem Ende zueilt, aber noch einmal auf einem, alle Adern der Menschenbrust durchbebenden verminderten Septaccord sich aufrafft und mit zauberisch durchklingendem Horne seine letzte betende Tonspur entfaltet.

Schon aus diesem schwachen Deutungsversuche einer der

erhabensten religiösen Tondichtungen dürfte uns *Beethoven's* Verständniss des Kirchenstyls in der ganzen Fülle und Macht seiner Ob- und Subjectivität und seiner eigentlichen Aufgabe einleuchten. Und wenn wir versichern, dass dieser erhabene Geisteshauch, der in jenem Kyrie weht, das Gesamtleben dieser Messe umarmt, dass daher im ganzen Werke jener tiefbeschauliche Ernst, jene glühende Wärme des Gefühls, jenes versöhnte Durchdringen der erhabenen Messworte in ihrem echten Sinne, jene grossartige, in jeden Ton ein eigenes Leben versenkende Vielstimmigkeit, endlich jene heilige Keuschheit herrscht, die, obgleich aller Wirkungsfähigkeit der Menschenstimme und des Orchesters bewusst, dieselbe nie über die Grenze wahrhaft religiöser Würde und Schwungkraft hinauswagen lässt, also Gott wol mit tausend und Millionen Zungen, doch immer nur mit demuthsvoll Ihm ergebenden Herzen lobt, preist, verherrlicht und sich aller aus dem Weltleben unrechtfertigt herübergewonnenen Zuthat mit grösster Strenge entäussert, so kühn es auch alle geistigen Lebens- und künstlerischen Formenmarken durchbrechen möge: so glauben wir unserer Aufgabe wol so ziemlich treu nachgekommen zu sein, und dürfen uns wol beruhigen, nicht so tief und vollständig in dieses mächtige Werk, in seinen grossartigen melodisch-harmonischen Gliederbau, so wie in sein hier nur angedeutetes, so erhaben und siegreich in der Vollkraft des Bewusstseins durchgeführtes, gottverherrlichendes Wollen eingegangen zu sein; ein Unternehmen, das, so begeisternd es an sich auch sein möge, uns denn doch viel zu weit in unser ohnedies schon allzubreit ausgedehntes Gebiet führen würde.

In höchster Bedeutung merkwürdig offenbart sich schon in der Cdur Messe eine so innige Vermählung des *Beethoven's*chen Geistes mit jenem *Bach's*, und zwar nicht allein in dem Erfassen, sondern sogar in der formellen Gestaltung des tönend gemachten religiösen Urstoffes. In letztgenannter Beziehung hat uns schon *Marx* in seiner geistvollen Charakteristik der Kunsteigenthümlichkeit *Beethoven's* sehr anregende Winke gegeben, wenn er bemerkt, dass in den eigentlichen Geistes-

früchten unseres schon aus der *Haydn-Mozart'schen* Tonanschauung zu einem wahren Selbst emporgearbeiteten Meisters (und eine solche durchaus urwüchsige Eigenfrucht ist doch unstreitig jene C Messe) „jede Stimme frei, als wäre sie um ihrer selbst willen (also an und für sich streng nothwendig) und allein da, sich ergeht und alle (Stimmen) sich bewunderungswürdig in höchster Freiheit zu höchster Einheit verweben.“ *Marx* nennt diese Polyphonie, und wir möchten noch weiter gehen und, auf einen bei *Bach* von uns gewählten Ausdruck zurückkommend, sagen, diese vergeistigte Logik und Metaphysik der Tonwelt *Beethoven's* „nur mit der *Seb. Bach'schen* vergleichbar, obwol auf ganz anderem Grunde erstanden.“ *Bach* nämlich, sagt *Marx* sehr treffend, „stellt Stimme auf Stimme zu einander, die Gesetze des doppelten Contrapunctes geben ihm die Richtschnur, von der er ausgeht; die Harmonie ist ihm Bedingung, die sich, unbewusst, von selbst versteht.“ Obgleich wir diesen Satz nicht in seiner Vollständigkeit zugeben, sondern vielmehr sagen möchten: *Bach* stelle deshalb Stimme auf Stimme zu einander, um auf der Fährte des Contrapunctes und der blühendsten, üppigsten Harmonie den ewig ihm vorleuchtenden Polarstern, die wahrhaft melodische, zum Herzen und zur Seele dringende Musik, von deren innersten Wesenheit er ausgegangen, ganz zu gewinnen, vollauf zu umarmen und dieses sein köstliches Eigenthum auch zu dem aller Kunsterfüllten für immer zu machen, und obwol wir fest und unerschütterlich behaupten, in *Bach* gebe es gar nichts Unbewusstes, sondern nur aus der innersten Kraft der Persönlichkeit Tiefergriffenes, daher nur Selbstverständliches, nichts absichtlich oder zwangsweise Vorbedachtes, sondern nur die freieste, mit der strengsten logischen Nothwendigkeit geeinte Selbstbewegung des Gedankens in seiner untrennbaren Verkettung mit dem Gefühle, demnach uns Vater Sebastian als der eigentlichste, grösste, wahrste Musiker, der je gewirkt, erscheint: so gehört doch eine Polemik solcher Art nicht hierher, weil auch sie viel zu weit führen würde und weil wir es hier nicht mehr ausschliessend mit *Bach*, sondern mit dem spätergekommenen *Beethoven* zu

thun haben, in welchem sich der *Bach*'sche Geist gleichsam zu neuer selbstständiger Blüthe verjüngt und verklärt hat. Allein richtig dünkt uns die eben dargelegte Erweiterung des *Marx*'schen Ausspruches, so wie dessen fernere an *Beethoven*'s Kunstwirken geschlossene analogische Folgerungen. „*Beethoven*“, sagt jener geistreiche Denker, „entwickelt den harmonischen Satz zu einem reicheren und freieren Gewebe; die Harmonie ist ihm Grundlage, von der er unter Leitung einer Hauptstimme, also homophon, ausgeht; die Emancipation jeder Stimme ist sein vielleicht ungewusstes Ziel; die Formen des doppelten Contrapunctes müssen gelegentlich diesen Tendenzen dienen, werden daher, auch wo sie Zweck sein sollten (wir unsererseits verweisen hier auf die äusserst freigehaltenen sogenannten Fugensätze im *Gloria*, *Credo* und *Osanna* der C dur-Messe, auf die ungemein flüchtige Ausbeugung in das Choralgebiet im: „*et unam sanctam*“, so wie auf das in freier Kühnheit dessen Räume bewältigende, sphärenharmonisch ertönende *Sanctus* und *Dona nobis* desselben Werkes), nicht zu der Vollendung gebracht, die der hohe Standpunct des Künstlers hätte erwarten lassen.“ *Beethoven* war es hauptsächlich darum zu thun, jene schon mehrfach erwähnte Logik und Metaphysik des Tonlebens in dem *Ganzen* seiner Meisterwerke niederzulegen, die *einzelnen logischen Formen* der Musik umging er, seiner Vollherrschaft über dieselben nur allzuklar bewusst, mit kühnstem Geiste, während *Bach*, trotz seiner unendlichen Macht über dieselben, sie doch überall in den Vordergrund und zwar der Art zu stellen wusste, dass einer äusserlichen Betrachtung wol leicht der Irrthum beikommen konnte und leider auch beigegeben ist, *Bach* mache nur Musik um des Contrapunctes willen, ein fürchterliches Anathem, das einem jedoch bei *Beethoven*'s Werken und vollends bei seiner C dur Messe, auch nicht im fernsten einfallen kann. Aber die inneren religiösen Anschauungen dieser beiden Meister begegnen und umschlingen sich oft auf die merkwürdigste Art. So jenes volle, in allen Stimmen hörbare Aussingen, Austönen, Ausjubeln des Lobes Gottes, jene ewige, wir möchten sagen unsterbliche Melodienströmung in

den Messen, Psalmen, Motetten, Cantaten des Einen, wie in dem Kirchenwerke des Anderen; jenes keusche, selbstverläugnende, rein innerliche Dahinfließen des gottbesingenden Gedankens in Allem, was uns *Bach* in kirchlicher Sphäre geboten und in dem voll dahin wogenden Tonstrome der *Beethoven'schen* C-Messe, die oft dicht an die äussersten Weltgebiete streift, (*Stretta* der *Gloria*-Fuge, der letzte Theil des *Credo*, der Ausgang des *Benedictus* und sein plötzlicher Uebersprung in das *Osanna*; ferner die zweite Hälfte des *Agnus Dei* mit dem wunderlichen *Miserere*, und die in der Kirche ganz seltsam sich ausnehmende orchestrale Verbindungsphrase mit dem tief ergreifenden Horngange und Vocalsatze im *Dona nobis*) und doch den tiefsten, gottdurchdringendsten Ernst religiöser Begeisterung nie und nimmer aus dem Auge verliert, dicht an eine solche nur flüchtige Effectstelle wieder eine wahre Himmelsmusik der reinsten Anbetung des Urgeistes schliesst, und selbst in diesen kecken Uebergriffen des gluthüberströmenden Gemüths immer wahr, immer schön, immer tief, immer würdig verharret. Den innersten Lebensbedingungen religiöser Tonkunst nach treffen also *Bach* und *Beethoven* beinahe haarscharf zusammen; und diese Verbrüderung ihrer Tongeister erstreckt sich sogar oft in das Formengebiet, namentlich was die Elemente der Stimmen- und harmonischen Durchführung betrifft. Nur eine Welt ist es, welche die religiösen Kunstanschauungen Beider trennt, eine Welt, sage ich, in der sich *Bach* mit rastlos glühender Begeisterung, gleichsam wie im liebsten, theuersten Paradiese der Heimath, fast beständig ergeht, während ihr *Beethoven*, wenigstens in der C dur Messe, nur scheu ausweichend begegnet, und so schnell als möglich sie verlässt, als wäre sie eine Einöde des Trübsinns und der Unbehaglichkeit. Es ist dies die Welt der strengeren contrapunctischen Durchführung und deren höchsten Spitzen, die Fuge und der Choral. Unsere freundlichen Leser werden sich wol noch jenes Deutungsversuches erinnern, den wir bei Gelegenheit der Besprechung der *Bach'schen* Kirchenmusik an dem Contrapunct- und Choralwesen in seinem Ver-

hältnisse zum religiösen Tonleben gemacht haben. Auf diese dort ausführlich dargelegte Entwicklung hinweisend, tritt uns wol *Beethoven* nur in dem Anbetrachte als eine *Bach* ebenbürtige Grösse im Tempel der geistlichen Musik hervor, als *Beethoven* zwar in seiner ganzen C dur Messe die geistvollsten Benützungsarten des Choral- und Fugenstoffes, das bewussteste Eingehen in ihr Wesen und in ihre Ergebnisse uns entrollt, wie z. B. im *Kyrie*, im *Gratias*, im *Qui tollis*, im ganzen *Credo* und *Sanctus*, so wie im *Dona nobis* der oft erwähnten Messe; aber eigentliche contrapunctische Durchführungen und streng chormässige Stellen suchen wir vergebens in jenem ersten Kirchenwerke *Beethoven's*; nur ein leiser, aus der letztgenannten Tonwelt herübergeströmte Hauch weht, wie schon oben gesagt, in dem sehr episodentartigen: „*et unam sanctam*“, so wie an einigen Stellen des *Kyrie*, *Sanctus* und *Dona*. Und wie ausnehmend leicht es sich *Beethoven* mit der Fuge im engeren Sinne gemacht, belehrt uns ein Blick auf sein: „*Cum sancto spiritu*“, auf sein: „*Et vitam*“ und auf sein: „*Osanna*“. Diese gänzliche Abwesenheit aller eigentlichen Contrapunctik in *Beethoven's* C dur Messe hat ja ein ganzes Heer von splitterrichtenden Musikern bewogen, über dieses Werk gänzlich den Stab zu brechen, und jede höhere, nicht nur religiöse, sondern selbst musikalische Schönheit, Tiefe und Grösse in ihm ganz zu übersehen und zu verkennen. Doch fürchtet Euch nicht vor Denen, die den Leib tödten, die Seele aber nicht tödten können! Diese Krittler sind nur der Aeusserlichkeit *Beethoven's*cher Tonformen manchmal ein bischen nahe gekommen; doch seinen erhabenen Geist, sein, gleich *Bach*, leuchtendes Beispiel und Wesen haben ihre dem Mondanbellen des Hundes ähnlichen Reden weder aus den Hallen der Kirche, noch aus jenen der Kunst überhaupt wegdrängen können. Trotz ihrer bleibt die C dur Messe doch ein in jeder Art einzig schönes Werk, eine echte und wahre Kirchenmusik nicht allein für ihre, sondern für jede Zeit und Ewigkeit.

Nach diesem grossartigsten aller bisher vom Geiste *Beethoven's* in seiner C dur Messe niedergelegten und für die

ewige Blüthe und Schönheit der Tonkunst für immer gewonnenen Formen- und Wesenseroberungen erprobte das so mächtig geläuterte und gestärkte Selbstgefühl und Selbsterkennen dieses Tondichters, des seiner künstlerischen Ursprünglichkeit Versagten oder Zuwiderlaufenden wohl bewusst und von dem Drange geschwellt, in allen Reichen des Tonlebens nur in höchster Art Vollendetes zu bieten, gälte dies selbst auch die schwersten Opfer der Selbstverläugnung, das entschiedenste Niederkämpfen seines zur reinen Instrumentalmusik hingezogenen Dämons: also noch einmal, wiederholen wir, erprobte *Beethoven's* Selbstgefühl und Selbsterkennen die Ausdrucksfähigkeit und Macht der Menschenstimme, um die Ergebnisse seiner durch tiefsten Seelendrang geläuterten Studien über reine Menschenmusik endlich in einem Werke, gleich der D-Messe, treu und geistesursprünglich verkörpern zu können. Noch Einmal vertiefte *Beethoven* seine reiche Seele in den Blüthenquell echt menschlichen Tönens, strömte sein aus dem Herzen zum Herzen singendes Ich in die möglichst erweiterte Liedform hinein, und so erstand sein ewig schöner, in allen Gefühlsweisen und Steigerungen des inneren Menschen sich ergehender: „Liederkreis an die entfernte Geliebte“ (Op. 95), durch dessen einzige Schöpfung er wol den geheimsten Fäden der austönbaren Empfindung, der wahren Seelenunmittelbarkeit, dem Grunde und Keime aller musikalischen Andacht und Religion, auf die tiefste Spur gedrungen war. Aber nicht allein in diesem Zuge offenbarte sich die Grösse der Einsicht und Selbstbeherrschung dieses bis jetzt mächtigsten aller fühlenden Tongeister. Sein Können im Masse und Verhältnisse zu seiner Vollbringungskraft prüfend, ging *Beethoven* noch um einen der bedeutungsvollsten Selbstüberwindungsschritte weiter, dachte, fühlte und lebte sich noch tiefer als bisher in *Bach's* Tonanschauung, besonders in dessen All-erfassung des contrapunctischen Elementes, dessen unbedingte Nothwendigkeit für die geistliche Musik auch ihm wol längst aufgegangen sein mochte, hinein, und vollführte diese seine glühendeifrigen, jener Sphäre zugewandten Forschungen in

seiner Sonate Op. 101, und in stets wachsendem Fluge der Begeisterung und der Arbeitsfülle in seinen Sonaten Op. 106 und 110, so wie endlich in der grossartigsten That seiner meisterhaften Bewältigung aller nur möglichen contrapunctischen Formen, in seinen 33 Veränderungen über einen Walzer (Op. 120), dem kühnsten und sieghaft-ebenbürtigsten Nebenbuhler jener wundervollen 30 Veränderungen *Bach's*. Dem fast einfältigen, obwol im Ganzen nicht eben unglücklich erfundenen Thema, einem Walzer von *Diabelli*, wusste *Beethoven* solche Machtseiten ewig fortdrängender Gluthsteigerung abzugewinnen, dass sich jene Veränderungen, wie *Marx* sehr richtig bemerkt, als „das unvergleichliche Product einer vom zartesten Empfinden und freiesten Walten bis zur grübelhaften Speculation, bis zu eigensinniger, scholastischer Dialektik fortdrängenden Erfindung“ darstellen, in „denen er (*Beethoven*) gleichsam auf die äussersten Grenzpunkte dieses Formenreiches (des contrapunctischen nämlich) hintippt, die bekannteren Gestalten alle übergeht“; ein Ausspruch, der in seiner Totalität wol nicht allein auf diese Veränderungen (siehe in dieser Hinsicht namentlich die zwanzigste und zweiunddreissigste derselben), sondern eben so allumfassend auf die Schlusssätze der Sonaten Op. 101, 106 und 110 passt, während hingegen das in seinen früheren Werken, unter anderem in seinen Quartetten Op. 59 und selbst in seiner C dur Messe so reich vertretene contrapunctische Element sich doch immer nur in den freiesten Gestaltungen ergeht, gleichsam als hätte *Beethoven* aller Strenge dieser Kunstform, wie einer Ausgeburts geistesleerer Scholastik, den Krieg erklären wollen. Durch alle diese Schritte sehen wir denn unseren erhabenen Künstlergeist vollauf emporgereift zu einem Werke, in welchem sich, so wie in der D-Messe, nach *Marx's* treffender Ansicht: „die Gesangstimme und mit dem Orchester gleich einem anderen Chore zum ununterscheidbaren Ganzen verweben.“ Nun denn noch ein Wort über diese gewaltige Schöpfung des zu höchster Reife der Religiosität vorgedrungenen Geistes, insofern ihm die arme Wortsprache nachzuströmen im Stande sein sollte.

Beethoven umfasst den erhabenen Wortinhalt der Doppelbitte: „Herr erbarme Dich!“ und „Christus erbarme Dich!“ gleichwie in der C dur Messe, auch in diesem seinem zweiten gottverherrlichenden Meisterwerke wieder in zwei toncharaktermässig scharf von einander getrennten, und in rastlosen Formerweiterungen und Geistessteigerungen mit einander wiederversöhnten Themen. Allein abgesehen von der ungleich breiteren, gleichsam in alle Fernen des unendlichen Tonmeeres ergossenen Gestaltung jener leitenden Hauptideen, die in jedem Zuge ihrer Entwicklung das von Andacht der Art durchdrungene Gemüth erschauen lassen, dass weder der herkömmliche Formenrahmen, noch die selbst in der C-Messe bisweilen durchschimmernde, durch vorangegangene Tongeister angeregte Sympathie der Gedankenentwicklung unserem *Beethoven* mehr genügt, um seine Ueberfülle der zu Gott und Seinem Eingebornen flehenden Seeleninnigkeit äusserlich zu verkörpern: abgesehen also davon, dass schon in formeller Beziehung dieses Kyrie seinen Vorgänger unendlich überwiegt und überflügelt, ist auch der seinen Tönen entströmende Inhalt ein solcher, der, an kein früheres Kunstsein geschmiegt, die Bitte und den Ruf nach unendlichem Erbarmen auch aus einem Seelenschachte gebärt, von dem man glaubt, er könne sich nimmer erschöpfen und leeren, von dem man, sage ich, glaubt, er sei, mit Einem Worte ausgedrückt, das unendliche, absolute Sein des Geistes selbst, das sich hier in seiner Würde ebenbürtigen Tönen dem Menschensinne und Gefühle hörbar macht, auf dass letzteres mit gleichem Schwunge zu Gott sich erhebe. Voll ernsten Rückhaltes und ehrfurchtsvollster Tiefe der Andacht klimmt das erste Thema des Kyrie empor, dessen einzeln gesonderte Glieder aus einem zur Bezeichnung höheren Nachdruckes der Andacht syncopirt hervortretenden kräftigen Anrufe, und aus einer sanftflehenden und in diesem Flehen sich selbst zu immer höherer Tonfülle anregenden Drangbitte nach Erhörung bestehen. Zuerst ist es der gedämpfte Vollklang des Orchesters, welcher uns diese Gedankenwelt, in jeden Ton die mächtigste Gefühlstiefe der Andacht gleichsam einsingend,

enthüllt, und der volle Chor verfolgt diese angedeutete Tonspur durch die dreimalige immer gesteigerte Anrufung des Herrn. In sinnigster Verschlingung mit dieser, seit *Bach* unerhörten, weil keinem der späteren Tongeister erreichbaren Polyphonie nimmt, nach jedesmaliger Wiederaufnahme dieses Rufes nach Allerbarmung, eine der Gesangseinstimmen dem fortdrängenden Chore der Anbetung seine zuletzt erbebt Tonader ab, und lässt in leise flüsterndem Nachklange sie wieder tönen, gleichsam als wollte der bis jetzt vom objectiven Geiste der Christengemeinde emporgesandte Andachtsruf sich nun in der Brust des einzelnen Gottesfürchtigen Luft machen, in subjectivstem Gepräge an den Tag der Wirklichkeit hervorbrechen, und das oft erwähnte Streben zum allerschaltenden Mittelpuncte, zu Gott, bethätigen. Nun aber vermag der andächtige Einzelmensch die Sonderäusserung seiner Andacht nicht mehr zurückzuhalten, trennt sich kühn los vom allgemeinen Stimmverbande, und wagt es, seine persönlichste Bitte um Erbarmen vor der Schwelle des gottgeweihten Altares niederzulegen. Der die Gemüths- und Verstandesreflexion sinnbildende Chor nimmt dieselbe bisher subjectiv ausgeklungene, tief zu Herzen dringende Melodie in treuer, verallgemeinter Fassung auf, während das Streichorchester in scharf ausgeprägten Figuren den in die Hülle der höchsten Vielstimmigkeit versetzten Gedankenstoff durch Umschreibungen, Erweiterungen desselben in einem noch höheren Sinne objectivirt, zugleich aber diese Elemente der Art mit einander vermählt, verschmilzt und durchdringt, dass zur lebendigen Wahrheit sich immer unwiderlegbarer gestaltet der von *Beethoven* selbst mit eigener Handschrift über dieses Tonstück gemeisselte Spruch: „Vom Herzen kam's, zum Herzen soll es dringen.“ Nach dieser Machtsteigerung versöhnen sich unter dem bittenden Ströme der Melodien, die im Orchester ihre fortströmenden Wellen ausbreiten, die Singstimmen zum Einklange, rufen anfangs den Herrn, dann mit immer kräftigerem Anschwellen und Emporklimmen des Tones Dessen gnädiges Erbarmen zur Erde hernieder, bis endlich auf den Schwingen immer reicherer

harmonischer Entfaltung die ganze Bitte: „*Kyrie eleison*“ himmelanstrebt. Man könnte wol, auf diesem scheinbar mächtigsten aller Höhepunkte angelangt, das Ende dieses Tonstückes erwarten. Doch man würde irren; denn in demselben Masse, als in *Beethoven's* letzten Werken, zu denen doch unstreitig seine D-Messe gehört, nach *Marx's* treffendem Ausspruche, die Gedanken, die Gefühlsergüsse sich bei *Beethoven* grossartiger, machtvoller, fortreissender gestalteten, musste auch ein Thema, um ihn so lange festhalten zu können, nothwendig tiefer empfunden, inbrünstiger umfasst sein, und es musste aus eben demselben Grunde ein so lange gehegtes Empfinden sich immer stärker, immer bestimmter, immer kenntlicher, und wir unserseits möchten hinzufügen: immer öfter wiederholt und neugestaltet, dem Bewusstsein des Künstlers und der Hörer offenbaren. Auf diese Art erwachsen *Beethoven's* gereifere Schöpfungen, deren blühendste Spitze wir wol in der D-Messe, und nebenbei gesagt, in der neunten Symphonie erkennen dürfen, zu einer geistigen Einheit, zu einer Plastik der Empfindung, die den gleichartigen Gebilden seiner grossen Vorgänger (*Bach* ausgenommen) selten, in vollem Maasse niemals eigen ist. Ja, wir sagen weiter mit *Marx*: „es ist nicht zu läugnen, dass diese Vertiefung in seine Idee, dieses Schwelgen in Einer Empfindung oft bis zur Unersättlichkeit geführt hat, dahin, dass der unerschöpfliche Künstler nicht zu enden vermochte, jedem tiefen Ergüsse einen noch tieferen nachsandte, dass wol die Fassungskraft der Zuhörer eher ermattete, (und gerade bei einigen der tiefsten Werke) als das nimmer gestillte Verlangen und Sehnen der tiefbewegten Seele.“ Diese geistreiche Bemerkung erwahrt sich auch am *Kyrie* unserer Messe, und wir sagen nicht zu viel, in allen Theilen derselben. Folgen wir zuerst dem in deren erster Nummer eingelebten Gedankenstrome nach! [Dem tieferen Klanggebiete entsteigend, thürmt sich die demüthige Bitte um Erbarmen in den einzelnen Stimmen, die sich bald frei, bald kanonisch durchkreuzen, empor, und klimmt zu einem Rufe der Sehnsucht hinauf, welchen der Dreigesang des Basses,

Tenors und Altes andeutet, die Sopranstimme jedoch in voller Kraft nachtönt, aber gleich wieder in den Ton sanft bittender Erhebung zu Gott verschwebt. Es ist dies eine der innigsten Wendungen, die wieder die merkwürdigste je ersinnbare parallele Gegeneinanderstellung beider thematischen Satzglieder dieses Tonstückes zur Folge hat, und wieder in mildester Tonfärbung ausgeklungen wird; es prägt sich da in den Sinn und in die Seele ein Moment grossartigster religiöser Kunstschönheit, der, ohne streng genommen dem Gebiete des eigentlichen Chorals angereicht werden zu können, doch von dem vollsten Geisteshauche dieser Kunstform durchweht ist, und wir möchten beinahe sagen Alles übertrifft, was seit *Bach* die religiös-kirchliche Tonmuse in das blühende Dasein herausgestellt hat. Wir *möchten*, wiederholt sei es gesagt, diesen Ausspruch thun; allein die D-Messe wird uns noch bei weitem unbegreiflichere Räthsel kirchlicher Tonschönheit in ihrem Verfolge liefern; daher vorläufig noch inne gehalten mit dieser gar zu vollen Strömung unserer entzückten Erregung! Die eigentliche, seit *Bach* wol unerhörte Schönheit dieser tief andächtigen Stelle beruht auf der so ganz gleichen, so innig einträchtigen Tonfärbung vom Gesange und Orchester, und auf dem Ergehen beider in den einfachsten Harmonien, die sich nur denken lassen; es regen sich hier die seelenvollsten Mahnungen an die leider durch den Strom der Zeit dahin geschwemmte altitalienische Schule, so durchaus modern auch das äussere Gepräge hervortreten mag.] In doppeltem Nachklange tönt diese (eben in Worten verkörperte) herzeindringend bittende Stelle fort: zuerst betet sie der Chor in tiefster Inbrunst und in lang ausgehaltenen Klängen nach, während im Orchester eine Steigerung die andere drängt, und den Uebergang zu dem anderen, rhythmisch verlängerten Theile dieses Tonstückes bildet, welchem die Aufgabe gestellt, das Erbarmen Christi, des Leib gewordenen absoluten Geistes, anzuflehen. Hier strömt die Bitte muthvoller, rückhaltloser als vordem aus; es ist, als hätte der betende Mensch dem Gottmenschen gegenüber einen höheren Muth des Vertrauens errungen.

Daher kommt es denn auch, dass in diesem Abschnitte die beiden Themen sich enger mit einander verschlingen, so zwar, dass unter rastlosem Weiterströmen der ineinander geschmiegt Melodie und Harmonie der Ruf nach dem Erbarmen des Heilandes theils kräftig, theils demuthsvoll, doch immer unbedrängt, ungezwungen, in die veränderte Accordenaus schmückung einfällt. Entschieden betonend drückt zuerst das Orchester den Hauptgedanken aus, und in mannigfaltigen Klang- und Charakterfärbungen nehmen die einzelnen Gesangstimmen das Thema auf: eine derselben ruft den heiligen Namen Christi, die andere fleht zu Ihm, und der Hinzutritt der anderen Solostimmen macht, dass je zwei den Anruf, je zwei die Bitte in abwechselnder Aufnahme vortragen; das Orchester verhält sich hier als antwortender Wiederhall; bald tritt auch der vielgestaltige Chor hinzu, und das religiöse Tonbild verwebt und verwickelt sich in wieder ganz neuen, andachtsvollen Gefühlsgestaltungen des begeisterten Wetteifers der Andacht. *Beethoven* hat in diese Stelle einen der seltensten Tonzauber gelegt, der uns sein fühlendes Tönen wieder einzig und unvergleichbar in seiner Art, und seine Andacht nicht minder tief und innigglühend herausstellt. Eine Steigerung drängt hier die andere; es ist, als ergösse sich der Strom aller bittenden Herzen in ein einziges Wort, besonders in jener ungemein kunstvollen engsten Gegenstellung und Zusammenrückung beider Themen. Hier tritt wol am nachdrücklichsten der Wille und Gedanke *Beethoven's* in die Erscheinung, den Anruf und Aufblick des niedrigen Sterblichen zur unendlichen Erbarmerhöhe Gottes in tiefster Demuth, so wie die vertrauensinnige Bitte zum Gottmenschen, der sich durch Sein Erlösungswerk in ewiger Liebe zu uns herabgelassen, in schönster Tonverklärung sinnbildend. Zuletzt verklingt das Ganze im sanftesten Schalle demuthsvoller Bitte, und lässt wol den nachhaltigsten Eindruck zurück, den je eine Schöpfung der nachbach'schen Zeit auf religiöse Herzen geübt.]

Es dürfte uns wol die Nachweisung des vollen in diesem Kirchenwerke strömenden Gottlebens noch weiter führen, als

uns die C-Messe geleitet hätte, wären wir in ihre vollständige Zergliederung eingegangen. Und da uns eigentliche, der Tonwissenschaft im engeren Sinne entschöpfte Behelfe hier versagt sind, so sehen wir uns wieder nur auf gedrängte summarische Bemerkungen verwiesen. Jene geistige Uebereinstimmung zwischen *Bach* und *Beethoven*, die uns aus den späteren Tonschöpfungen des Letztgenannten, und vorzüglich aus der näheren Betrachtung seiner C-Messe so einleuchtend geworden, erkennen wir in seinem zweiten Kirchenwerke in noch erhöhtem Feuerglanze der künstlerischen Unendlichkeit. Die Zergliederung des Kyrie, dieses Meisterwerkes, hat wol unsere freundlichen Leser schon auf viele solcher gemeinschaftlichen Seelenbrennpunkte der beiden Tondichter geführt. Und wenn wir uns auch, um nicht allzu weitläufig zu werden, die Nachweisung und Begründung der in der D-Messe herrschenden logisch-formellen, so wie der in ihr so strenge waltenden organisch-inneren Nothwendigkeit versagen, und nicht darauf eingehen darzuthun, wie auch in *Beethoven's* zweiter Messe jedes Stück, jede einzelne Stelle, ja ich möchte sagen jede Note ihr künstlerisches Wollen im strengster Ausdruckswahrheit verkörpert; wie, trotz der hier mit kühnstem Geiste bewältigten Formenausweitungen, doch alle Glieder bis in die feinsten Tonadern herab auf das genaueste zusammenhängen und sich immer auf eine streng in sich abgeschlossene Einheit des Grundgedankens zurückführen lassen, so können wir doch nicht so leicht hinwegeln über die ferneren, schon bei Besprechung der C-Messe angeregten und hier noch deutlicher herausgestellten Verkettungen des *Beethoven's*chen mit dem *Bach's*chen Geiste.

Schon aus der Betrachtung des Kyrie der zweiten Messe *Beethoven's* hat sich uns neuerdings jener fortströmende, überreiche Melodienquell geoffenbart, welchen der seinem Vorläufer *Bach* ebenbürtige *Beethoven* in eine jede seiner mit tiefster Kunstweisheit geführten Stimmen, von denen sich eine in die andere, gleich den untrennbaren Gliedern einer Kette, verschlingt, einzusingen vermocht hat. Dieses vielgestaltige

Austönen des religiösen Seeleninhaltes aus tiefster Brust, so wie die köstliche Gabe, jene innersten Herztöne der Andacht in jede Stimme einzuleben, also jene Metaphysik des vielstimmigen Seins in Tönen, spricht sich in der ganzen D-Messe bis in deren verborgenste Einzelheiten, womöglich noch klarer und begeisterter aus, als in seinem früheren Kirchenwerke. Im Kyrie haben wir diese Selbstbewegung des religiösen Gedankenstromes wol ziemlich genau verfolgt. Es hielte schwer, alle diesfälligen Glanzpuncte in vorliegendem Werke hervorzuheben, wir müssten ihm denn Schritt für Schritt nachgehen können; denn kaum hat sich die stille, andachtsvoll dahinwogende Gluth des Kyrie in ihre Tiefen verloren und aufgelöst, enthüllt sich uns im Gloria dieser Messe neuerdings ein Meer des Jubels, in lautesten, kräftigsten Schwungklängen zu dem emporgesandt, dem Lob über Alles gebührt; ein Meer, sage ich, das in lebendigster Wellenströmung durch alle Orchestersphären sich immer höher aufschwingt in den mannigfaltigsten rhythmischen Bewegungen, und auf dem Rufe: „Gloria“ die längste Zeit verweilt, ohne sich von ihm trennen zu können. Wie wundervoll singt da jedes einzelne Instrument! Wie mächtig tönt der ruhmverkündende Klang der vereinten Bläser im Bunde mit dem einklängig fortbrausenden Streichorchester! Wie zaubervoll in seiner Wirkung ergibt sich das canonische Nacheinander und endlich das sich in allen Wendungen und Lobesergüssen durchkreuzende Ineinander der Chorstimmen, während, auf der Grundlage zweier von einander verschiedener Accorde, das Orchester in der Gegenbewegung sein ihm selbst eigenes: „Ehre sei Gott in der Höhe“, durch Töne mächtigster Art sprechend, erklingen lässt. Man bemerke die immer gesteigerte fortdrängende Polyhymnia vom Eintritte des vollen Chores an bis zu der Stelle: „*et in terra pax*“; man bemerke jene himmlische Klarheit und Durchsichtigkeit, mit welcher hier die Oberstimme (der Sopran) das Hauptthema immer durcklingen lässt, so sehr auch alle übrigen Stimmen in Jubelergüssen sich überbieten mögen. Man bemerke endlich den eigentlich geistigen Kern jener wetteifernden Vielstimmig-

keit, der sich so tief ergreifend und bezeichnend in jener Nachdrucksfülle zeigt, welche *Beethoven* auf das Wort: „*Deo*“ gelegt hat, ein Zug, der uns wieder so sprechend sein in Gott vertieftes Leben, seine echte, wahre, ja glühende Religiosität bethätigt. Diese Art der Polyphonie erlebt auf den Worten: „*Deus pater omnipotens*“ einen solchen Höhepunct, dass selbst unter dem gewaltigsten Donnern, Brausen und Wogen aller Stimmen wir die flammende Gottbegeisterung jeder einzelnen vernehmen können. Im Vorspiele und weiteren Verfolge des: „*Qui tollis peccata*“ tönt, so wie im Kyrie dieser Messe und an so vielen Stellen der *Bach'schen* Passions- und überhaupt Kirchenmusik (unter anderem im *Crucifixus* der H moll Messe *Bach's*) jene Art der Vielstimmigkeit, die wol am treffendsten mit dem Ausdrucke Vollklang der Innigkeit zu bezeichnen wäre, zu welchem der urplötzliche Aufschwung des Stimmenalls bei den Worten: „*qui sedes ad dexteram patris*“, abgesehen von der ganz neuen, vor *Beethoven* unerhörten Auffassung dieser Worte, einen der merkwürdigsten Gegensätze bildet, der eben so mächtig den Menscheng Geist emporzieht nach jener Rechten des Allvaters, als der tiefrührende, durch alle Stimmen sich drängende Schwermuthsruf: „*O miserere*“ den hörenden Sterblichen wieder in sein elendes Nichts bannt und Thränen auf Thränen ob dessen Wahrnehmung ihm entlockt. Im *Quoniam* thürmt sich die religiöse Vielstimmigkeit bis zu ihrer höchsten Spitze, jener wunderwürdigen Fuge, empor, die schon in ihrem Thema ein so volles Leben athmet, dass kaum ein Menschengefühl es vermag, eine solche Fülle, einen solchen Reichthum des Toninhaltes fassen zu können. Und was für Klangtempel der Gottverherrlichung baut erst *Beethoven* über dieses Thema! Wie schwingt, wie steigert, wie führt er es himmelempor! Nur Einer hat es ihm im Reiche der Töne zuvorgethan und das war kein Anderer, als *Bach*. Hier sehen wir *Beethoven* auch in jener Welt eingebürgert, die ihm, noch als er die C Messe schuf, eine Fremde war, in welcher er sich unwohl fühlte, wir meinen die contrapunctische. Und nun... wie lang anhaltend, wie vielgestaltig, wie frei, wie mächtig

herrschend über alle ihre Formen, selbst über die eigensinnigsten, starrsten derselben, wie schwungvoll begeistert und wieder begeisternd ergeht, entströmt er sich sein ganzes Wesen in ihr! Wie fühlt er seinen Geist, seine Seele, seinen ganzen Innermenschen ausgefüllt, untrennbar von diesem Thema; wie kommt er, unerschöpfbar neue Weisen demselben entlockend, immer wieder auf dasselbe zurück! Oft glaubt man, er habe es schon verlassen und ströme in einer freien Phantasie über den Messtext seine tönende Wesenheit aus, doch bald kehrt das Thema in unerwartetstem Zauber der Erscheinung und Entwicklung wieder, entrollt sich immer heller, tiefer, verklärungsreicher und mündet endlich in das mit unvergesslicher Tonkraft dreimal aufbrennende *Gloria*. Das ist die wahre, vom Ruhme Gottes ausgehende und zu Ihm wiederkehrende, im Strome der Tonunendlichkeit niedergelegte Religion. — Durch den ganzen ersten Theil des *Credo* zieht sich in wunderbarsten Verschlingungen der Geist strengster Objectivität des Glaubens. Selten trennt sich eine Stimme vom allgemeinen Verbande, und trennt sie sich, so geschieht dies nur in der Weise des Contrapunctes, dessen Charakter ja eben die strengste Gegenständlichkeit ist. Ein auf den Stützen kräftigster Zuversicht ruhendes, in seinen rhythmischen Ausdrucksmarken scharf hervortretendes Thema bildet den Urgrund, die massgebende Einheit, ich möchte sagen, den allhin durchschlagenden Puls dieses Tonstückes. Merkwürdig ist hier jener der Stelle: „*et in unum Dominum Jesum Christum*“ eingelebte Schwung der Vieltönigkeit; jene selbst ihrer äusserlichen Beziehung nach so sehr ausgeprägte Fülle, Macht und Schärfe der Betonung, jene reinste, vollste Menschenmusik, um den aus Liebe zu uns Mensch gewordenen nur ja mit den lautesten Zungen und Herzensstimmen recht zu verherrlichen, so wie jene vom Basse angeführte und vom All der übrigen Stimmen leise nachgetönte Apotheose der Ewigkeit bei den Worten: „*ante omnia sæcula*“, endlich jene eiserne Beharrlichkeit, mit welcher *Beethoven* sein den Glauben der kräftigsten Ueberzeugung vermählendes in einander greifendes Tönen auf den

Worten: „*consubstantialem patri, per quem omnia facta sunt*“, gleichsam festbannt, und zwar der Art, dass man zu glauben versucht wäre, der Componist würde sich gar nicht mehr von dieser Stelle, in der er die ganze Gluth seines Fühlens versenkt, trennen können. Wieder eine der tiefempfundensten Mahnungen an die Weise des altkirchlichen Styls ergiebt sich in dem Desdur Satze: „*qui propter nos homines*“, aus welcher einzig in ihrer Art erhabenen Stelle wir den ruhigsten Pathos der Vieltimmigkeit, durch *Bach* zu seiner höchsten Blüthe gediehen, in unwiderstehlichen Klangfarben wieder vernehmen, eine der ergreifendsten Weisen des Kirchenstyls, in grossen Zügen jenen der Antike vergegenwärtigend, und ihn zum tiefsten Ernste, zur grossartigsten Objectivität an jener Stelle verklärend, wo der Chor mit seinem unvergesslich erschütternden, recitativartigen „*et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine*“ eintritt. In diesen erhabenen Tönen ist der priesterliche Gesang im Wechsel mit jenem der Gemeinde, wie er sich in den alten Missalien in gewichtvollen, lange ausgehaltenen Noten abgeprägt findet und im Bunde mit den hehren Orgelklängen, hier durch die vollen Harmonien der Blasinstrumente ausgedrückt, aus dem dunklen Einst seiner ursprünglichen Reinheit in das wiederbelebte Sein der Gegenwart hervorgezaubert. Wol in keinem der früheren Kirchenwerke, es wäre denn in *Palästrina* oder in *Bach* (und in diesem Augenblicke wüssten wir uns auch in den Werken dieser Grossmeister selbst keiner Stelle so einzig durch ihre strengste Einfachheit ergreifender Art zu erinnern), tritt uns der Geist des Urchristenthums, der ersten unmittelbar vom Gottmenschen errichteten Kirche in eine so sprechende Tonerscheinung, als hier. Unendlich schön und tiefrührend wirkt auch das mehrmalige Hervorheben der Menschwerdung Gottes durch das kanonisch in allen Stimmen mit besonderem Nachdrucke vernehmbar gemachte „*homo factus est*“. Eine freilich in engere Rahmen gedrängte, aber ihrem tonlichen Leben nach eben so erschütternde Passionsmusik enthüllt sich uns in jenem *Adagio espressivo*, welches dem Ausdrücke des *Crucifixus* gewidmet ist. In langen und

tiefen Athemzügen klagt zuerst das Orchester den Schmerz aller Gläubigen über das Leiden und Sterben ihres Heilandes aus. Diese Klage überliefert sich hier ganz ihrem Drängen; sie scheut kein Ausdrucksmittel, das ganze Stimm- und Spielall erbebt, schaudert zurück, weint die glühendsten Zähren der Rührung ob so grossen Leidens aus, das über den aus reinsten Liebe zu den Menschen dem Tode Aufgeopferten gekommen; die einzelnen Gesangstimmen verweben sich zu den mannigfaltigsten und mit jedem Tone gesteigerten Schmerzesäusserungen über diese grossartigste That des erhabenen Mittlers, wobei insbesondere jener herzergreifende, auf die Worte: „*etiam pro nobis*“ gelegte Nachdruck der Betonung in dem Anbetrachte als einer der seltensten religiös-musikalischen Glanzpuncte zu bemerken kommt, als die einzelne Persönlichkeit hier das eigene Gefühlsleben voll ausströmen lässt in dem blutigen Opfer, das der Leib gewordene absolute Geist in Christo der Menschheit im Ganzen gebracht; es ist dies wieder eines der schönsten Lichtbilder kirchlicher Auffassung, das unserem *Beethoven* nur vorangeleuchtet haben mag in den Passionsmusiken und Messen *Bach's*, und von Ersterem so treu und verklärungsvoll, wenn auch in das Kleid moderner Gefühlsromantik und üppigster Vielstimmigkeit gehüllt, nur von *Beethoven* mit selbstständiger Geistes- und Seelenmacht nachgefühlt und nachgetönt worden ist. Unübertrefflich durch Töne gezeichnet, ist jener Glutheifer der Entrüstung, mit welchem der Sopran, dem sich allsogleich das übrige Stimmengewebe verkettet, die grässliche Unthat des *Pilatus* bekämpft und das plötzliche Zurücksinken des ganzen Chores in den Ton der Klage auf dem Worte: *passus*; das markerschütternde Wimmern der Violinen und Fagotte, das wechselnde Austönen des Leidensactes Christi durch die einzelnen Singstimmen, die Erweiterung und Steigerung der Orchestermelodie zu tieferbittertem Weh und die heilige Würde und Ehrfurcht in dem dumpf erzählten: „*et sepultus est*“, an welcher Stelle *Beethoven* durch die Allseitigkeit seiner Polyphonie, so wie in dem vorerwähnten ritual-recitativischen: „*et incarnatus*“ auch dem

Elemente des Epischen einen der wundervollsten musikalischen Tonzauber abgewonnen hat, eine Errungenschaft, in welcher ihm auf dem Boden geistlicher Musik wol keiner mit leuchtendem, anregendem Beispiele vorangegangen ist, als der ihm so in All und Jedem geistesverwandte Schöpfer der Matthäus-Passion und der H moll Messe. Dieser tiefe Ernst religiöser Epik zieht sich, eine der vorbeethoven'schen Zeit unerhörte Neuheit, sogar durch den ersten Theil des: „*et resurrexit*“ fort, den wir sonst immer gleich mit vollstem, lautestem Jubel, selbst bei *Bach*, hervorbrechen sehen, während hier die durch die Leidensgeschichte Christi angeregte Stimmung noch in der ersten Art ihrer Verherrlichung fortwirkt. Ein kurzer Satz, dessen Durchführung den Gesangsstimmen allein anvertraut ist, verkündet in echt kirchlichem Tongepräge die glorreiche That der Auferstehung und erst, nachdem sich in gedrängtem canonischem Wechsel und Ineinanderklänge Sänger und Orchester zum wahren, vollen Jubel erkräftigt haben, öffnet sich diese letztere freie Bahn, klimmt auf einer langen Tonleiter zu diesem Gefühlsausdrucke empor, schwellt und steigert sich in allen Gegenden und Vertiefungen des Tonmeeres zu immer feuerigerem Lobe Gottes, sowol durch eine rhythmische immer vollere, lebendigere Bewegung, als durch eine immer reichere Fülle und Pracht überraschender Harmoniewendungen (siehe das gewaltige Inganno von F nach Des). Mitten in den brausenden Sturm begeisterter Gottesverherrlichung hinein erdröhnen und erbeben die Posaunen in tactweiser Nachfolge und künden in erschütterndem Machtklange den Tag des Gerichtes, der da ergehen wird über Lebende und Todte; die vollen Accorde des Chores und Orchesters gehen ein in diese Botschaft und malen uns in den schauervollsten Farben die Schrecken jener Sühnung aller Unthat, welche je begangen worden von den Geschöpfen dieser Erde. Ein Seitenstück zu der schon in der C-Messe niedergelegten Auffassung des ewigen Gottreiches treffen wir auch hier an der Stelle: „*cujus regni non erit finis*“, nur erscheint, wie Alles in der zweiten Messe *Beethoven's*, auch diese Ausbeugung in die Welt des Canons, bei all ihrer Kühnheit,

doch weit vollkommener, ja, ich möchte fast sagen, tongesetz-
mässiger und verklärter, als in dem früher erwähnten Kirchen-
tonwerke unseres Meisters, wie ihm überhaupt die Seele des
Contrapunctes, der Polyphonie in höchster Bedeutung, erst in
späteren Jahren, nachdem er sich wol lange an *Bach* gesonnt
haben mag, aufgegangen ist. Der wunderbarste Zauber epischer
Würde ist über die nun folgende weitere Ausspinnung des
Glaubensbekenntnisses gegossen, und wer aus diesen Tönen
nicht die Allmacht selbstständiger Stimmenführung heraus-
zufühlen und zu erkennen vermag, dem dürfte wol der Sinn für
grossartige Tonbildungen gänzlich abgehen. Durch das ganze
nun ertönende episch-musikalische Gemälde zieht sich der
rothe Faden des schon im Anfange des Credo verklungenen
Hauptgedankens, verherrlicht durch den riesigsten Ueber- und
Unterbau der Stimmen, durch die machtvollsten Harmonien,
durch die eigenthümlichsten Rhythmen, durch die strengste,
geistigste je in Tönen ausgeprägte Wahrheit und religiöse
Charakteristik, durch den kühnsten Phantasieschwung, der in
seinen Gebilden sich fast bis zu den äussersten Grenzen der
Unendlichkeit ausweitete und in jedem einzelnen Zuge derselben
sein felsenstarkes Vertrauen auf jenen Urgeist, der Alles ist
und Alles vermag, ausspricht und in Strömen ergiesst. Dieses
Grundthema des Credo athmet wahrlich jenen Glauben, der
Berge zu versetzen im Stande ist für seine eigentlich schon zu
vollstem Wissen emporgereifte Ueberzeugung, jenen Glauben,
wiederhole ich, der von seinem Brennpuncte, von seiner Art zu
fühlen, zu erkennen und zu wirken, durch nichts in der Welt
mehr abwendig gemacht werden kann. Jene gläubig feste,
unwandelbare Zuversicht in die Freuden und Genüsse eines
künftigen, Gott vereinten Lebens erreicht ihren Schwunghöhe-
punct in der durch Idee und Ausführung grossartigsten Doppel-
fuge, die seit *Bach* je ins Dasein gerufen worden. Ihr Sinn
dünkt uns folgender: das erste auf einem und demselben
Tone lange ausharrende, denselben immer wieder hervor-
drängende Thema sinnbildet eben jenen Glauben an Gott und
an das gewisse Eintreffen einer durch Ihn verheissenen Ver-

geltung, welcher Glaube sich der Art zur Ueberzeugung im Menscheingeiste verklärt hat, dass an keinen Abfall von demselben mehr zu denken ist und dass eben der Menscheingeist in dieser Zuversicht seine untrennbare Gefährtin für immer umschlossen hält. Im zweiten Grundgedanken, der sich bewegtere, verkürztere Rhythmen zu seinen Erscheinungsformen auserkoren hat, spiegelt sich unverkennbar die mit sich selbst und mit ihrem Lebensziele ganz versöhnte Wonne gläubiger Anbetung. Die in allen Durchführungsarten, von der eiserntesten Scholastik bis zum kühnsten Phantasieschwunge immer volltöniger und glühender sich ergehende Gliederung, Entwicklung und bald erweiterte, bald bis zur völligen Ineinanderströmung verengte contrapunctische Verschlingung beider thematischen Gegensätze und deren glorreichste, jubelaushauchende Versöhnung auf jenem acht Tacte hallenden und später in vier Tacte zusammengedrängten Orgelpuncte schildert uns die Versöhnung der eben angedeuteten Stimmungen und macht sich dann noch in lange ausgetönten Jubelgrüssen Luft, die, um das Höchste zu sagen, noch unersättlicher dahinwogen, als im Schlusssatze der C moll Symphonie, und sich nicht trennen, nicht losreissen können von ihrer Wonne, immer auf die eine Empfindung, gleichsam auf die Paradiesessonne ihres Lebens, zurückkommen, sich rastlos an ihren heiligen Strahlen wärmen und zu glühendster Kraft sich entfalten (dies wol die Bedeutung jener vier Fortissimoschläge) und ein fast unzählbarstimmiges Hallelujah der Ewigkeit bringen.

Im Vorspiele zum Sanctus sehen wir dessen Thema, welches in tiefen Athemzügen den Geist demüthigster Anbetung enthaucht, gleichsam werden und eine Stimme über der anderen sich aufbauen, um auf solche Art gestählt, alle Fülle des Lobes in Gott ergiessen zu können. Es ist dies wieder eine, nur durch jenen polyphonen Styl, dessen Vorbildner wir in *Bach* und dessen geistigsten Vollender wir in *Beethoven* erkennen, erzielbare Ausbeute für das Tonleben im Allgemeinen und insbesondere für die geistliche, gottverherrlichende Musik. In solchen Harmonieverwebungen und Emporthürmungen des Tempels wahrer An-

betung zeigt sich wieder so recht offenbar der Zaubererfindungsgeist *Beethoven's*. Und wie voll tönt ihm jede Herzenssaite, nachdem er sich in diesem zur Ehre Gottes selbst errichteten Gebäude in tiefster Ehrfurcht niedergeworfen hat auf seine Knie, um die Heiligkeit desjenigen zu preisen, der vom Sternenzelte aus seine Menschenkraft erleuchtet hat! Nachdem er zuerst die Dreieinheit der Posaunen in ihrem vollsten Klanggebiete zur demuthsvollen Verkünderin seiner Dankgefühle erwählt, das allmählich emporgetauchte Thema in seiner Vollständigkeit ertönen gelassen und seinem Abschlusse zugeführt hat, gesellen sich zu dem einsetzenden Alte in einzelner Aufeinanderfolge die übrigen Solostimmen mit dem Ausdrücke des Sanctus bei, und einen sich in dem vollen Anrufe: „*Sanctus Dominus Deus Sabaoth*“, auf welch letztem Worte die staunende Ehrfurcht sich in stille Anbetung zurückdrängt. Noch einmal erklingen die Posaunen mit dem Nachhalle der zuletzt erklungenen Melodie, eine Stelle voll der tiefsten Innigkeit und mächtigsten Erhabenheit, obgleich sie selbst in ihre Grenzen durch die aus ihr zu jedem Herzen sprechende Demuth und Zerknirschung verwiesen wird; wieder ein glorreicher Sieg jener Vielstimmigkeit, jener Metaphysik des Tonseins über jede abstracte Melodik auf dem Gebiete der Kirchenmusik. Der neuerdings von derselben Sologesangsstimme erklingende Einzelruf: „*Sanctus!*“ hat eine der Bewegung nach schnellere und drangvollere Beantwortung und endliche Einstimmung der übrigen Sänger zur Folge. In tiefkirchlichen Syncopen brennen sich gleichsam die Stimmen auf dem Worte *Dominus*, das tiefste Eingehen des Menschengeistes auf den absoluten bezeichnend, fest, und vollführen dieselbe andächtige Versenkung auf dem Worte *Sabaoth*. Das feierliche Posaunenecho, das sich, wie früher, auch nun wieder geltend macht, wird in seiner Accordenausströmung durch einen drei Tacte hindurch anhaltenden Paukenwirbel, dem sich die Bratschen und Streichbässe in gleichartiger, d. i. zitternder Bewegung zugesellen, gehemmt, nur scheuer Rückhalt tönt aus der Andacht des Vocale und heiliger Schauer der Anbetung aus dem dumpfen Schalle der Instrumente in das Menschengemüth hinein.

Plötzlich drängen sich, ohne den mit dem Dreiklange organisch vollbrachten Schluss dieser Periode abzuwarten, die vom Sopran angeführten Singstimmen in kurzem Canon, dem ein sehr entschieden betontes und auf dem Worte *coeli*, der eigentlichen Heimath des absoluten Geistes, in lautester, festgeprägter Klangfarbe lange verharrendes Thema zu Grunde liegt, zu immer hellerem, vollrem Jubel fort und die schönste Sonne der Klarheit geht uns auf über die Bedeutung der Worte: „*pleni sunt coeli et terra gloria tua.*“ Diese frohlockende Begeisterung setzt sich in dem schwunghaft fugirten Hosanna fort. Es ist wol natürlich, dass dieser Satz, ein Erguss der glühendsten Seelenbewegung, nicht jene Arbeitsfülle contrapunctischer Art uns bieten kann, und wenn man sich des Ausdruckes bedienen darf, mehr einer religiösen Dithyrambe, als einer Fuge ähnlich klingt. Doch führt uns auch in dieser freieren Tonwelt, zu deren Verkörperung sich *Beethoven's* allgewaltiger Geist die starren Formen des Contrapunctes nur erborgt hat, um mit ihnen nach äusserster Willkür schalten und walten zu können, dieser mächtigste aller Genien, ein polyphones Wunder um das andere vor, und drängt in den engen Rahmen einer Fughette von 27 Tacten mehr als ein unendliches All von Klängen erhabenster religiöser Schwungkraft. — Allein solcher Wunder der höchsten Stimmenverklärung (denn nicht anders können wir solche Tempelbauten musikalischer Architektonik nennen) drängt sich eben gegen den Schluss dieses Meisterwerkes aller kirchlichen Tondichtungen eine solche Masse, dass wir dieselbe kaum mit Worten erschöpfen können. In alle Tiefen religiöser Geistesverklärung, in die reinsten Sphären des absoluten Geistes zieht uns jenes in seiner Erfindung so neue und so wahr gefühlte, in seinen Klängen so tief durchgeführte Vorspiel zum Benedictus, ein im ernsten Orgelstyle gehaltenes, dem Orchester allein anvertrautes Tonstück, ein echter Weiheklang der Andacht, in den ergreifendsten syncopirten Harmonien sich fortwiegend, und mit jedem Zuge in die mild-ätherische Andacht des Benedictus hinüber führend, übrigens in harmonischer Beziehung vielleicht das vollkommenste, höchste Kunstwerk,

das seit *Bach* je erstanden ist und an seiner religiösen Gluth erwärmt, je erstehen wird; unsere Ueberzeugung wüsste ihm wenigstens, selbst aus *Mendelssohn's* geistvollsten und gefühlsinnigsten Hervorbringungen solcher Art, kein ebenbürtiges Seitenstück einzureihen. Bewunderungswürdig tritt uns hier auch jene, trotz aller Einfachheit der Instrumentation (Flöten, Clarinetten, Fagotte, Violen und Streichbässe führen den ziemlich ausgedehnten Satz allein durch), doch unendliche Blüthe und Vollstimmigkeit derselben entgegen, die uns der Art ausfüllt, dass es uns gar nicht beikommt, nach einem Mehr Verlangen zu tragen. Gleich als sendete uns der Allvater einen seiner theuersten Engel hernieder, um die Erdenbewohner auf der Bahn echter Gottverherrlichung im Geiste und in der Wahrheit wandeln zu lehren; gleich als sollte uns durch Töne das erhabene Wort vergegenwärtigt werden: „nur ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben“, steigt von fernster Klanghöhe die Solovioline, der melodische Flammengeist des ganzen Benedictus, die zum Tonhimmel führende Leiter hernieder, Flöten und aus der Tiefe erschallende Clarinetten folgen ihr und der kräftigste unter den begeisterten Lobsängern des Unendlichen auf Erden, der Bass, wagt zuerst den Ruf: „Gebenedeiet sei, der da kommt im Namen des Herrn!“ klammert auf einem Tone seine demuthsvolle Andacht fest und seinem scheuen Verstummen folgt, unter dem leitenden Engelsschilde jener zaubervollen Solovioline, ein lange ausgesponnenes, dumpfes und rhythmisch immer enger durch Pausen der Beklommenheit und rückhaltvollen Demuth in sich verschlossenes Hinsinnen und Brüten des Orchesters. Zagender Tonausdruck umschwebt das ganze Gebilde: Auf dem Unterbaue dieser Begleitung ist es die einzelne Violine allein, welche in unbeschreiblicher Anmuth das eigentliche Thema dieses Tonstückes in bestimmten Klängen ausspricht, diesen edelsten, mildesten, frömmsten aller Gesänge, dessen tiefste Seele eine Gottanbetung ist, der man es an- und abhört, sie könne nicht von dieser Welt kommen. Alle übrigen Stimmen verhalten sich zu diesen ätherischen Tönen der Geige nur leise begleitend; und es war in der That

die sinnigste Gottbegeisterung, welche *Beethoven* vermochte, in diesen Begleitungsverband nur diejenigen Blasinstrumente zu ziehen, denen die meiste Fähigkeit eingelebt ist, den über Alles frommen Klang der Orgel uns zu ersetzen, nämlich: Flöten, Clarinetten, Fagotte und Hörner; später treten wol auch Posaunen, Trompeten und Pauken in die Reihen der Gott verherrlichenden Tongemeinde; doch ihre Stimmen ertönen nur in dumpfem Klanggeiste und drücken, ihrem rhythmischen Leben nach, den prosodischen Inhalt des Wortes Benedictus aus: eine Tonmalerei, die auf einem so tief objectiven Geistes- und Gemüthsgrunde ruht, dass wir sie nur uneigentlicher Weise in diese Classe zählen möchten. Wir erkennen hier wieder einen der vielen Sympathiebrennpunkte zwischen *Beethoven* und *Bach*. Einem wie dem Anderen war die Kunst an und für sich in ihrer höchsten Reinheit und Bedeutung für das in Gott versenkte geistige Leben das Höchste, alle äusseren Mittel dienten ihnen nur dazu, den in Tönen festgeprägten Gottesgedanken noch lichtvoller herauszustellen. Einem wie dem Anderen war das vom Geiste losgetrennte Erzwingen sogenannter Effecte ein Gräuel. Dies hat uns mehr als ein Zug der D-Messe schon erwahrt und es dürfte uns noch so mancher Beleg für diese Ansicht entgegentreten. Diese sogenannte Tonmalerei hat aber an dieser Stelle einen bei weitem tieferen Grund. Es bilden nämlich diese hinzugetretenen Klänge der Posaunen, Trompeten und Pauken, nach ihrer inneren Seite aufgefasst, gleichsam den Chor, die objective Reflexion der Christengemeinde zu den subjectiv ausgeströmten Weisen der Sologeige; eine Bedeutung, welche wir auch jenem lange ausgeklungenen Accorde vor dem Eintritte des Altsolo, worüber ein Triller der Primvioline erbebt, zuerkennen möchten. Mit tief rührendem Ausdrucke tönt nun der Alt mit dem Thema hervor und der Bass tritt mit demselben in das äusserst wirkungsreiche Verhältniss einer Art von canonischer Gegenbewegung. Die hier vorherrschende durch die Geige versinnlichte Engelsstimme drängt und schwingt endlich auch den Sopran zum Ausdrucke seiner Andacht empor, welcher nun mit der Tenorstimme in ein ähnliches,

früher zwischen Alt und Bass herrschend gewesenes Verhältniss canonischer und doppelt-contrapunctischer Zusammenrückung tritt. Die wiedergewonnene frühere Vielstimmigkeit spornt nun die Gesangkräfte zu einem wahrhaft flammenden Wetteifer der Gottbegeisterung mit dem über den Lüften dahinschwebenden Geigenseraph. So strebt denn der menschliche Geist immer glühender, seinem Schöpferurbilde sich zu nahen. Der Spruch: „*Eritis sicut Dii*“ hat nur zu viel des Verlockenden für ihn; wohl demjenigen, der diesem Spruche der Verführung die einzige vielleicht noch mögliche Seite seiner Rechtfertigung abzugewinnen vermag, so wie es hier der Zaubertonsprache *Beethoven's* im höchsten Grade gelungen ist. Diesem kühnen Gewebe von Steigerungen aller Art folgt zuerst der männliche, dann der jugendliche Chor und endlich die ganze harmonisch versöhnte Stimmensynthese, Anfangs in Terzengängen still versunken auf dem Rufe: „*in nomine Domini*“, dann aber in vollster Accordenreflexion, die jedoch wieder in dem Ausdrücke sanfter Demuth und Innigkeit verklingt. Die einzelnen Stimmen thürmen nun wieder ganz sachte ihre Regungen übereinander, jene Regungen, sage ich, die ihnen „Der da kommt“ (*qui venit*) so mächtig eingeflösst. Dieser Kommende schwebt nun immerfort, wie der Geist Gottes über den Gewässern, durch das zarte, seelenvoll-anmuthige Organ der Geige über den vielgestaltigen übrigen Tonwellen, immer engere und lebensvollere Bahnen und Kreise ziehend, bis endlich durch eine Fluth nachdrücklichster Syncopengänge, welche er über das Ganze ergiesst, die Stimmenallkraft zusehends gestählt wird, der Grundgedanke sich im gesammten Chore freieste Bahn bricht und auf derselben sich die längste Zeit tönend ergeht in den mannigfachsten Formenabstufungen vom Lyrisch-Recitativischen bis zur mächtigsten Stimmenobjectivität hinauf in dem pomphaften Schlusse: „*Osanna in excelsis*“. In diesen Höhen bewahrt sich aber das unendliche Tonbild auch bei dem Wiedereintritte der schwungkräftigen Solovioline und immer stillere, zartere Anbetung, immer seligere Aufblicke nach den Sternen verweisen endlich den Strom der Andacht in sein Bett zurück und er erstirbt und

versiegt, um in denjenigen Herzen, die es über sich gewonnen haben, seinen überweltlichen Bahnen zu folgen, ein ewiges Leben künstlerischer Unsterblichkeit und Seligkeit fortzuführen.

Voll Inbrunst und schuldbewusster Reue regt in dem Klanggebiete der tieferen Blasinstrumente in langen Zügen das erste Thema des *Agnus Dei* seine gebeugten Schwermuthsschwingen, hält zweimal inne auf einer düsteren Quintsextenharmonie, strömt, eine Pause sich gönnend, seine stille Thränengluth aus, und rafft sich erst allmählich zum vollen Ausdrucke seiner Trauer empor. Aus den Tiefen der einzelnen Bassstimme tönt uns der sich erst klar gewordene Schmerzenssang, nach längerem Suchen und Trachten, seine Innigkeit orchestral zu verkörpern, entgegen, und zieht jede fühlende Seele in ihr Ach und Weh über die sündige, von Gott abgefallene Welt, die nur durch das Aufnehmen ihrer Schmach durch den Reinsten aller Reinen, durch die in der Menschenhülle leidende und sterbende Kraft, gerettet und gesühnt werden kann, hinein. Dies wol der tiefpoetische und religiöse Sinn jenes thematischen Wiederhalles der Melodie des *Qui tollis peccata mundi* durch die beiden Bässe und durch den Tenor der Chorstimmen. Nicht zu erschöpfen vermag sich der klagende Einzelbass in seinem schmerzdurchdrungenen Rufe nach Erbarmen. Dreimal ergiesst er denselben in rhythmisch gleich gegliederten Seufzern, und wieder dreimal antwortet ihm in gleicher Stimmung der Vierklang der männlichen Chorstimmen. Ein Zwischenspiel des Orchesters in der Dauer von sechs Takten versetzt die schwermüthige Tonklage in die Gegend der Alt- und Tenorstimme des Soloquartetts, dessen Schlussklänge wieder von den getheilten männlichen Chorstimmen beantwortend aufgenommen und wiedergeklungen werden. Nun kämpft sich der Soloalt, vom Einzeltenore gefolgt, zum erschütternden Ausdrucke der Bitte *miserere* empor, und drängt durch sein dreimaliges Aufseufzen wieder die Tenore und Bässe des Chores mit sich, vermag aber nunmehr sein eigenes Herzdrängen nicht länger zu verschliessen,

macht es als selbstständige Weise geltend, und steigert sich, unter fortwährendem Nachschlagen der Streichinstrumente auf dem zweiten und vierten Tactviertel, bis zum Vollergusse all seiner Reuethränen. Durch die Blasharmonie nach dem Stimmenäther des Soprans geschwungen, und nachdem den einzelnen Tönen dieses letzteren sich die übrigen Solostimmen angeschlossen, tritt nun der volle Chor mit seiner Reflexion ein. Es ist dies wieder eine Machtsteigerung seltenster Art, und der erhabenste Aufschwung in das Gebiet geistiger Stimmenverklärung. Ein ewiges Wachsen in den Gluthen der Orchesterbegleitung wird merkbar, und es drängen alle Stimmen nach ihrem melodischen Centralpuncte, nach dem Rufe *miserere*, der zu einem für sich bestehenden Chore der verschmolzenen Solostimmen sich steigert, unter welchem sich wieder das All des ganzen Chores zu eigener Geisteshöhe emporthürmt, und endlich, als dritte herrschende Macht, auch das Orchester ein über diesen Doppelchor gebautes Eigenleben entfaltet, durch dieses letztere jedoch die Vocalmelodie an ihrem völligen Abschlusse hemmt, die unablässig nach ihrer Vollergiessung drängende Bitte um Erbarmen in die Grenzen völliger Erschöpfung zurückbannt, und ihr stilles Verklingen herbeiführt. Diesem wieder so kühnen Stimmenaufbaue, so einzig in seiner Art hingestellt, und nur an *Bach* ein geistig verbrüderetes Kunstdasein umfassend, schliesst sich, nach einem kurzen Wiederhalle des Rufes *Agnus Dei*, die uranfängliche Regung der auf inneren und äusseren Frieden gelenkten Bitte des Soprans in langen, tiefrührenden Klängen an, deren stufenweise erste Durchführung der Tenor und die Alt- und Bassstimme (letztere beiden werden zu einander in das Einklangsverhältniss gestellt) vollbringen. Es gesellen sich hier die Regungen des Bittenden, also noch Unbefriedigten, zu den gottvertrauenden Ahnungen einer sicheren Erfüllung, und erheitern das Tongemälde zu immer schwunghafterem Leben. Zuerst frohlockt ein lange ausgehaltener Jubel, in welchem sich die Bitte um Frieden mit deren schon theilweiser Erfüllung vermählt erkennen und freudeglühend umschlungen halten.

Diese Wonnefeier wird in anmuthigster Stimmenverwebung durch den zu den Solostimmen hinzugetretenen, Anfangs getheilten, dann aber vereinten Chor fortgesponnen, und lenkt in ein zweites Thema hinüber, dessen Seele ein weit ausge dehntes *Dona* bildet, dessen Grundidee jedoch zu keinem festen Abschlusse seiner nur theilweisen, aphoristischen Durchführung gefördert wird; denn die Bitte um inneren und äusseren Frieden ist ja eine ihrem vollständigen Inhalte nach auf diesem Erdenrunde nie ganz erfüllbare Bitte; immer giebt es Lagen und Verhältnisse des Lebens und immer wird es solche geben, die das menschliche Gemüth zu einem Wiederemportauchen des Verlangens nach Frieden drängen werden, zu einem Verlangen, das erst im innigsten Gebete zu seiner wahren Blüthe und Verklärung hindurchzudringen im Stande sein wird. Dies mag wol der leitende Gedanke *Beethoven's* bei dem Schlusstheile seines erhabenenen Kirchentonwerkes gewesen sein. Daher jener in canonischer Aufthürmung sich emporschwellende Stimmenstrom mit seinem fast endlosen Rufe: *Dona! dona!* Daher jener ruhige, von je zwei Solostimmen dahingehauchte Gegensatz, welcher unter dem leisen Spiele auf- und absteigender Orchestergänge gleichsam die reflectirende, dem angekündigten Frieden nachdenkende und nachfühlende objective Schilderung desjenigen Zustandes allseitiger Lebensversöhnung bildet, der früher nur als subjectiver Wunsch oder als Drang einer einzelnen Persönlichkeit, in die Form einer Bitte gehüllt, hervorgetreten war. Eben dieselbe Bedeutung möchten wir jener so zauberlieblichen, wie tiefreligiösen Orchesterepisode zuerkennen, deren sanfter und fröhlicher Anmuth sich glühender Freudenjubiläum im Chore anreihet. Allein trübe Ahnungen der Nichterfüllung jener doch so dringend emporgesandten Friedensbitte bemächtigen sich mit Einem Male der betenden Gemeinde, und gleich einem dumpfen, unerklärbaren Traumgebilde der Angst erklingt von der Ferne die Kriegstrompete, die grausame Störerin ihrer so sehr erflehten Glückseligkeit. Voll beklommener Furcht tönt, auf diese Schreckensmahnung hin, die Altstimme ihr hilferufendes,

leidenschaftlich bewegtes, daher wol^l sehr bezeichnend in die sonst auf streng kirchlichem Boden nicht eben heimische Recitativform gehülltes: „*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,*“ aus; und man versündige sich ja nicht, und verkenne nie und nimmer als leeren Effect, was wol vielleicht die sinnigste, auf dem Boden ideellster Gottesanschauung emporgeblühte Schönheit ist. Und wieder erklingt die unheilkündende Trompete mit demselben Rufe, und der Tenor klagt in gesteigertem Ausdrücke sein melodisch dem vorangegangenen gleiches Recitativ auf dieselben Worte; und sein zweimal aufseufzender Ruf *miserere* schwellt wol jede Ader einer fühlenden Menschenbrust. Diese Angstbeklommenheit zieht nun auch den Chor mit, und auch er tönt sein nach Erbarmen ächzendes Drängen aus. Doch so laut auch seine Bangigkeit sich offenbart, so überbietet ihn dennoch die Einzelstimme in ihrem Angstrufe. Und immer näher braust das Kriegsgetöse, bis es endlich ganz nahe rückt. Noch Ein Schrei der Furcht einer vom allgemeinen Verbande getrennten Stimme (des Soprans) macht sich in kurz abgebrochenem Klange höchster Kraftanstrengung vernehmbar, übergeht aber gleich wieder in die flehende Bitte um Frieden, welche ihr mehrere einzelnhin zerstreute Singstimmen gleichsam abtauschend nachsingen, bis endlich die Altstimme den ersten Grundgedanken des *Dona* wieder an das Tageslicht hervor-drängt, und die übrigen Sänger in eine canonische Verschlingung mit sich zieht. Immer drangerfüllter gestaltet sich die Bitte, senkt in einem kurzen Vocalsatze nach dem zweiten Thema sich hin, wonach sich der Chor in seinem flehenden Sehnen und Entbrennen nicht mehr zurückhalten lässt, und in einer leidenschaftlich erregten Fughette seinen Bittenstrom niederlegt. Hier ist es wieder der Contrapunct, in dessen Formen *Beethoven*, so wie einst *Bach*, erregte Seelenströmungen in ihrer höchsten Flammengluth durch Töne verewigt hat. Nachdem nun *Beethoven* auf diese Art seine Hörer auf alle nur möglichen Höhen begeisterter Andacht, sogar bis zum leidenschaftlichsten Ergüsse dieser letzteren geschwungen hatte, (ein Wagniss, das ihm ja nicht als äusserliche Prunksucht aus-

gelegt werden möge) lässt er wieder die milde Friedensstimmung an die alleinberechtigte Stelle treten, und der ganz besondere Nachdruck, welcher nun durch den vollstimmigen Chorjubil auf das Wort *pacem* gelegt wird, während sich früher das *Dona* in den entschiedensten Vordergrund, aufsteigend von zerknirschter Bitte zu glühendstem, fast ungestümem Verlangen, gedrängt hatte, stellt die Errungenschaft wahren Friedens in Gott als theuerstes Siegesergebniss nach langem Kampfe in lautesten Freudentönen heraus. Aber noch Einmal fühlt sich das schwache, zagende, im Gottvertrauen noch nicht so recht erstarkte Menschengemüth aus seinem Freudenhimmel gestossen; noch von Einem Rückblicke in die Nebel seiner Leidensvergangenheit wird es beschlichen und ihm selbst unerwartet betroffen; dies die Bedeutung jenes Orchesterzischensatzes, dessen bewegte Rhythmen wol nicht als Ausdruck der Befriedigung, sondern vielmehr nur als Sinnbild der Zwietracht erklärt werden können. Noch Einmal ziehen die Schrecken des Einst in halb vergegenwärtigtem, halb ahnungsvollem Bilde vorüber; noch Einmal reisst es den Chor zu angstvollem Doppelrufe *Agnus Dei* hin; noch Einmal endlich wagt der Chor, und seiner Spur folgend eine Sopranstimme den Wehmuthsaufschrei *Dona pacem*, und die anderen Singstimmen nehmen ihn derselben ab. Doch nun hat sich der Zustand der Vermittlungslosigkeit ganz in sein Nichts entkräftet, und mitten durch das Gewölk brechen die Strahlen der Versöhnungssonne hindurch, und die ihrer Erfüllung gewisse Bitte des Gottvertrauens und der wahren, durch nichts mehr zu trübenden Freude an dem Schauen des Ewigen behauptet nun ihre vollständigste Alleinherrschaft. Auf beinahe schwindelnder Tonhöhe fängt der Jubel an sich zu entäusern, und das ursprüngliche Thema des *Dona* entfaltet nunmehr alle Reize jener tiefsten ihm eingesungenen Innigkeit, welche auf den Stützen bewussterfüllten Sehnsens ruht. Die einzelnen Glieder können sich zwar noch immer nicht vom Tone der Bitte lossagen; doch der einfallende Chor stachelt sie durch sein zuversichtlich bejahendes „*pacem! pacem!*“ zu immer

vollerem Muthe und das Orchester ergeht sich hier in Figuren, die, trotz ihrer dithyrambischen Verwegenheit, doch tief religiösen Geist, und wäre es auch kein anderer, als der in Gott aufs höchste, ja grenzenloseste aufgelebten Wonne, athmen, daher, obwol wieder auf die äusserste Grenzlinie von wahrem und falschem Effecte hinausgedrängt, das einzig erstrebungswürdige heilige Kunstideal doch eben so wenig umgeht, als es *Bach*, trotz jener oft überwältigenden Kühnheit seiner Intentionen, je umgangen, sondern jedes seiner religiösen Tongemälde durch die unendliche Keuschheit seiner Seele verklärt hat. Allmählich erstirbt der laute Jubel wieder und löst sich auf in die still betende, dankende, mit sich und ihrem Lose ganz versöhnte Innigkeit der Wonne. Friede! Friede! tönt es mild im All der Singmassen dahin. Friede! Friede! hauchen und lispeln die ruhig gedämpften Klänge des Orchesters himmel-empor. Alles vertieft sich in süßes Hoffen, dessen allseitig beglückende Erfüllung noch einmal entschieden vom Chore betont und durch überaus kraftvolle Schlussaccorde des Orchesters bestätigt, und auf solche Art der Friede in Gott zur theuersten, ewig lebensführenden Urwahrheit geschwungen wird. — Dies, so wir glauben, der innere Lebenskern jenes grossartigsten aller Kirchenwerke, das seit *Bach* je ein Geist in das Dasein zu rufen vermochte, und ohne dem unendlichen Strome geistigen Fortschrittes unbesonnen die Bahnen sperren zu wollen, möchten wir doch behaupten, dass eine in sich so vollendete, so sehr ihrem tiefsten Begriffe entsprechende und bei Allem oft übersprudelnden phantastischen Schwunge so reine, so seeleninnig-keusche, mit einem Worte, eine so durchaus ideale Kirchenmusik, gleich jener in *Beethoven's* D-Messe niedergelegten, wol nicht mehr vom Himmel geistlichen Sanges herabtönen dürfte.

Aus der bisherigen Erörterung hat sich uns in *Beethoven's* Kirchenmusik die vollendetste Blüthenweihe derselben, in moderne Formen und Anschauungsweisen gehüllt, in eben dem Grade herausgestellt, als sich uns in *Bach* die aus der Antike der Tonkunst in den neueren Geist übergegangene That ge-

wordene Verklärung des Begriffes echt religiöser Musik ergeben hat. Unser Versuch, auf eine Parallele zwischen beiden Tongeistern einzugehen, hat uns auf viele laut erklingende Saiten ihrer Denk- und Gefühlsübereinstimmungen geführt. Nur ein Punct ist die bedeutungsvolle Marke, welche ihre religiösen Tonanschauungen trennt. Aber es ist dies gerade eine Punct, der uns in *Bach* den bis zur höchsten nur möglichen Schwunghöhe *vollendeten* Kirchencomponisten, in *Beethoven* jedoch den, trotz seiner Fülle, trotz seiner überwältigenden Geistesgrösse, trotz seiner allhin greifenden und alles Tonsein von der Spitze seiner Verklärung aus erfassenden Meisterschaft, *Bach* gegenüber doch nur immer *Strebenden*, daher nicht zur unbedingten Wahrheit der Kirchenmusik völlig Durchgedrungenen erweist. Die eben ausgesprochene Ansicht ist durchaus kein Widerspruch gegen unsere, am Schlusse des Abschnittes über die D-Messe niedergelegte Gesamtwürdigung dieses Tonwerkes. Das Eine und Einzige, was *Beethoven*, dem Meistersänger der Andacht, noch mangelte, um als Kirchencomponist höchster Art, also als völliger Geistesverwandter *Bach's*, am Sternenhimmel religiöser Tonkunst zu prangen, war die in seinen beiden Messen, selbst in der zweiten, so fühlbare *Abwesenheit der Vertiefung in das Gebiet der urkirchlichsten Tonformen, des Chorals*. Es ist hier wol nicht der Ort, zu untersuchen, ob vielleicht jene im Chorale waltende strenge Tongestaltungsweise dem kühn, alle Grenzen und Formen der Musik durchbrechenden Geiste *Beethoven's* der Art widerstrebt habe, dass er ihr, durch eine gewisse Art von Abneigung gedrängt, aus dem Wege gegangen oder was sonst für Gründe, äusserer oder innerer Art, ihn abgeschreckt haben mögen, sich in dem Choralwesen recht einzubürgern. Aber ein Räthsel bleibt es uns dennoch, warum er einer Form ausgewichen, deren innerste Geistes- und Seelenstimmung er doch, namentlich in seinem zweiten Kirchenwerke, alle Augenblicke nicht allein durchleuchten lässt, sondern, wie unter Anderem im Kyrie, im *et incarnatus*, im Vorspiele zum Benedictus der D-Messe, sogar zu einer gewissen Art von Herrschaft emporgeschwungen hat. Steht uns doch sein im Orgelstyle gehaltener

Einleitungssatz zum Benedictus ganz auf derselben geistigen Ton- und Auffassungshöhe, wie jene wunderwürdigen sogenannten Choralvorspiele *Sebastian Bach's*, deren Sendung und allseitig vollbrachter Beruf es war, den Hörer in die Stimmung des darauf folgenden Chorals recht hineinzuleben und ihm auf solche Art ein treues Spiegelbild jener in der kirchlichen Urmelodie, so wie in ihrer harmonisch-contrapunctischen Gliederung herrschenden Geistesströmung zu entwerfen. Aber *Beethoven* lässt es nur bei der anlockenden *Spannung und Gefühlserweckung* bewenden; zur eigentlichen *Vertiefung in das Choralgebiet im engsten Sinne* lässt er es *nie kommen*. Seine Phantasie drängt ihn gleich fort in jene Zonen, welche dem entfesselten Geiste und Gefühle den freiesten Spielraum gönnen, Es ist, als habe der unendliche Inhalt seiner Andacht die Gebundenheit an eine feste Melodie (*Cantus firmus*) und an die scharf abgemarkten, ein Bishierher und Nichtweiter vorzeichnenden Arten ihrer Durchführung nicht ertragen können, obwol seine gereifte Religionsüberzeugung ihm rastlos mahnend zugerufen: ohne Choral giebt es keine wahre Kirchenmusik! Daher die so häufigen Anklänge an diese Welt, nicht nur in seinen beiden Messen und hauptsächlich in dem zuletzt besprochenen Meisterwerke, sondern auch in anderen seiner Tonschöpfungen aus früherer und späterer Zeit. Wir erinnern in letzterer Beziehung vorzüglich an die Mittelsätze einiger *Beethoven'schen* Clavier-sonaten und Streichquartette, insbesondere an jene Mittelsätze seiner Sonaten, Op. 10, Op. 26, Op. 28, Op. 57 und Op. 106, so wie an den zweiten Satz des Streichquartetts in E moll, Op. 59 Nr. 2, u. a. m. Aber da „keine Zeit und keine Macht zerstückelt, geprägte Form, die lebend sich entwickelt“: so konnte auch *Beethoven* seine lebend entwickelte geprägte Form, die ihn rastlos auf den Boden freiesten Waltens mit seinen Gedanken und mit den Entwicklungsarten derselben hindrängte, nicht für die strenge Choralwelt dauernd, sondern höchstens nur auf Augenblicke gewinnen. Doch nicht ganz sollte vergessen werden das von *Bach* in die Tempel des Herrn festgemeiselte Heiligenbild echten Kirchengesanges; es sollte nicht

allein Nachbildner, sondern auch geistig schöpferische Fortbildner finden, die da, unbekümmert um das missbilligende Gerede der durch *Haydn's* und *Mozart's* geistreich-frivolen Kirchenstyl verwöhnten und verdorbenen, durch *Beethoven's* phantastisch-idealen jedoch geblendeten Menge, die hehre Säule der Urkirchenmusik in zeitgemässer Umformung in den von ihr so lange verwaisten Gotteshäusern mit aller Pracht, Herrlichkeit und Schönheit wieder aufgerichtet, und auf solche Art den Späterkommenden ein leuchtendes Beispiel treuer Nachfolge gegeben haben. Dieser eben so starke, wie tief-fühlend-zarte, innige Geist der Wiederherstellung und Wiedereinsetzung der Kirchenmusik in alle durch *Bach* ihr errungenen und festgestellten heiligen Urrechte umfasst nicht allein die Geschichte, sondern das ewige Leben der Kunst auf immer in *Mendelssohn*. Ach, dass dieser Genius leider schon ein Moment der Kunstgeschichte geworden, sagen wir nicht ohne traurige Rührung, doch wollen wir uns solchen fruchtlos schwärmenden Regungen nicht länger hingeben, freuen wir uns lieber, dass dieses am 4. November 1847 seiner zeitlichen Erscheinung nach für immer erstorbene Geisteslicht der Nachwelt solche Flammen ewiger Gottesverherrlichung zu bleibendem Andenken und Vermächtnisse dargeboten habe, und versuchen wir es, in Kürze auf sein Streben und Wollen, so wie auf sein durch tief-gereiftes Können so weihevoll entwickeltes Vollbringen in der geistlichen Tonkunst darstellend einzugehen.

Mendelssohn's Wirken auf kirchlich-musikalischem Boden ist ein so mannigfaltiges, ein so vielverzweigtes, dass wir uns wol, ohne Bände zu füllen, nicht auf eine analytische Zergliederung seiner Schöpfungen einlassen können. Wir wollen es versuchen, seine Thätigkeit als Componist in religiösem Hinblicke nach einzelnen Gruppen zu gliedern. Es wird uns aus dieser Betrachtung ein immerwährendes Aufsteigen und Aufschwingen nicht allein zu höheren, immer mehr vergeistigten Formen des kirchlichen Tonlebens, sondern eine immer machtvollere Tragweite der Gottesanschauung, ein stets lebendigeres Eingehen in die Idee des absoluten Geistes, und endlich ein

durchgängiges Bestimmtsein, Bestimmtwerden und künstlerisch freies Selbstbestimmen durch dieses allumfassende Bewusstsein, durch diese Weihe alles Denkens, Fühlens und Gestaltens aus *Mendelssohn's* Werken erkennbar werden, so zwar, dass sich uns der Schluss ergeben wird, jener köstliche Wahlspruch: „Betet ohne Unterlass“ sei wol von keinem der Vorangegangenen, es wäre denn von *Bach* und von *Beethoven*, so beharrlich und seeleninnig in der Tonwelt durchgeführt worden, als von *Mendelssohn*, und dass wir also in ihm das nach dem gegenwärtigen Standpunkte der Kunst und der religiösen Erkenntniss höchste Muster und nachahmungswürdigste Urbild eines Kirchencomponisten, wie er sein soll und nur sein darf, zu erfassen und hinzustellen uns in tiefstem Grunde berechtigt finden werden.

Mendelssohn hat zuerst die tiefe Gefühlsweihe seines Gott-erkennens in seinen „drei Kirchenmusiken für Chor- und Solostimmen“ (Op. 23) in Tönen niedergelegt. Wie bei *Bach*, als dessen innigsten Seelenverwandten wir *Mendelssohn* wol um so ungescheuter erklären dürfen, als diese Geistes- und Gefühls-einigung beider selbst auf die Wahl ihrer Formen, ja sogar auf die Einzelglieder der Melodien- und überhaupt Stimmenführung und der harmonisch-rhythmischen Stoffbehandlung und Benützung sich erstreckt: also, wie bei *Bach*, wiederhole ich, tritt schon in diesem Werke *Mendelssohn's* dessen wunderwürdige Gabe hervor, nicht allein das versöhnte All der Stimmen, sondern jede Ader des Tonlebens zu dem unverkennbarsten Ausdrucksherolde derjenigen Gefühle, derjenigen Andachtsregungen zu machen, welche, dem Sinne der zu Grunde gelegten heiligen Worte gemäss, nicht allein ausgedrückt werden sollen, sondern einzig und allein ausdrucksmöglich erscheinen. Dasjenige Element, welches wir schon bei *Bach* als das reinste Ergebniss, als die wahrhaft vergeistigte Logik und Metaphysik des Tonlebens begrüßten und das in *Beethoven's* Kirchenmusik, wenn auch umschimmert vom üppigsten Glanze der Gefühlsromantik, nach langem, fruchtlosem Suchen wieder in unser Gemüth so mächtig eingeklungen, tritt uns in

Mendelssohn's Kirchenwerken wieder in reinsten, mit sich selbst versöhnter und jeder Art des verführerischen Weltlebens ganz entfremdeter Gestalt entgegen. Es ist hier gleichsam der Wiederaufbau des Urchristenthums auf musikalischem Boden verpflanzt und vollbracht. Wie bedeutungsvoll, wie entschieden alles Nichthergehörige verläugnend, richtet sich in den „drei Kirchenmusiken“ *Mendelssohn's* der tiefreligiöse Inhalt Stimme auf Stimme empor! Wie volltönig ergiesst sich da die Klage und der Ruf nach Erbarmen gleich in der ersten dieser Motetten („Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“) zuerst in einfachster harmonisirter Choralströmung, dann als mächtige, durch alle Reihen des Doppelchores verzweigte und in allen contrapunctischen Steigerungen hindurchgeschlungene Fuge, ferner als subjectives, innig-zartes Tönen einer Einzelstimme, endlich in doppelter Steigerung bis zu der vollsten, jeder Note eingesungenen, fast überschwänglichen Vielstimmigkeit, in welcher die einzelnen, zum Grunde gelegten ritualen Kirchen- (Choral-) Melodien nur als Glieder einer unendlichen Kette gelten können, über oder unter welche fast eben so viele und von demselben Geiste der Zerknirschung beseelte Choralarabesken gethürmt sich finden, als *Mendelssohn* überhaupt an Verlautern derjenigen Stimmung, die zu schildern er sich zur Aufgabe gestellt, erwählt hat. Der ganze achtstimmige Chor tönt da eine und dieselbe Regung so wahr und bezeichnend aus, als es nur der Ton-sprache möglich war, eine solche zu verkörpern, und man nehme aus diesem Gesammtklange die zunächst beliebige Stimme einzeln heraus, singe dieselbe, abgetrennt von ihrem organischen Verbande, durch, und dasselbe Gefühl, das ihr erhabener Zusammenklang uns einflösst, wird auch ihr einzeln dahingehauchter Schwermuthsruf der Reue und Klage über die Sündigkeit der Welt in unserer Brust entzünden. Ein solches Tönen erstirbt nicht, wäre auch sein äusserer Schall lange verklungen, es trägt in sich selbst die Bürgschaft immerwährenden Nachhalls. — Aehnliche Eindrücke erweckt die zarte, lieblich-anmuthsvolle, gläubig-vertrauensinnige Polyphonie des gleichfalls doppelchörigen Ave Maria, dieses liebeströmenden Ton-

grusses an die allerseligste Jungfrau, und ihnen ebenbürtige die erhabene Vielstimmigkeit der Schlussmotette dieses Meisterwerkes über die Worte: „mitten wir im Leben sind.“ — So wie *Bach*, veranschaulicht auch *Mendelssohn*, wie dies schon so deutlich aus der grossartigen Anlage und weihevollen Durchführung seiner in den „drei Kirchenmusiken“ niedergelegten Gedankenwelt sprechend hervorgeht, seine künstlerischen Lebensur bilder und zu tiefstem Bewusstsein gereiften Ueberzeugungen lediglich durch innere, der Kunst in ihrer reinsten Ursprünglichkeit eingelebte Mittel. Alle seine gottverherrlichenden Tongebilde gehen eben so keusch, rein und tief gefühlt, als der ihnen zu Grunde gelegte erhabene Wortinhalt sie zu musikalischem Keime in *Mendelssohn's* Geiste anregt, aus demselben auch hervor. *Mendelssohn* ist in Allem, was er durch Töne sagt, so rein, so wahr, so innerlich, als es je ein Sänger und Dichter in Klängen gewesen. Die Anbetung Gottes im Geiste und in der Wahrheit ist ihm das einzige Grundgesetz, und seine Kirchenmusik die nothwendige Folge dieses letzteren. Daher jener hohe Adel der Einfachheit, trotz aller Stimmenfülle in seinen eben angedeuteten drei Motetten, daher jene durchgreifende Charakteristik im Ganzen und im Einzelnen, die uns in ihnen so ergreift und uns die zaubervolle Art seiner Melodieführung und harmonischen Verkörperung seines reichen Gedankenstoffes so theuer, so unvergesslich macht und so tief einprägt, dass wir unter tausenden von Klängen die aus *Mendelssohn's* weihevoller Seele geströmten wieder zu erkennen im Stande wären; daher jene wunderbare Verläugnung jeder äusserlichen Tonwirkung bei allem Reize und bei aller Mannigfaltigkeit seiner thematischen Umwandlungen, die ihm sein meistervolles Können, seine staunenswerth tiefe Gelehrsamkeit in Allem, was der Sphäre des Tonlebens in seinen nächsten wie fernsten Beziehungen angehört, der Art eingeflösst hat, dass, gleich wie bei *Bach*, wir auch hier die freieste Selbstbewegung der Gedanken anzustauen nicht umhin können; daher ferner diese ideale, unvergessliche Schönheit der Declamation, eine Glanzseite, die in Allem, was *Mendels-*

sohn je geschrieben, namentlich aber in seiner Kirchenmusik so sprechend, so geistes- und gemüthsurwüchsig hervortritt. Blieben wir aber bei seinen „drei Kirchenmusiken“, von denen wir bis jetzt gesprochen, allein haften, so würde sich uns jener Vorzug, der uns eben in *Mendelssohn* den seeleninnerlichsten und geistvollsten, mit einem Worte, den Kirchencomponisten wie er sein soll, ergiebt, aus dem Grunde nicht so klar herausstellen, weil hier gleich von vornherein eine vom Componisten selbst gezogene Schranke in dem Umstande vorliegt, dass jene Motetten, eben weil sie Motetten sind, also ihrem Begriffe nach, sich gegen jede Dazwischenkunft anderer Kunstmittel, ausser dem Doppelchore und der Orgelbegleitung, selbst verschanzt, sich also auf keine Art der Vermählung mit dem lockenden Instrumentalprunke eingelassen haben, und so jeder Versuchung, in den weltlichen Styl zu verfallen, gleich ursprünglich aus dem Wege gegangen sind. Hier also wäre wol nicht die geeignete Stelle, auf *Mendelssohn's* unendliche Innigkeit, Keuschheit und geistigste Entsagung so nachdrücklich hinzuweisen; denn wo keine Versuchung sich der Tugend in den Weg stellt, wo also ihre freie Kraft der Selbstbestimmung nicht auf die Probe gestellt wird, da ergiebt sich wol für sie kein so breites Feld ihrer Entfaltung, und die Siege ihres Ruhms erscheinen, wenn auch an sich bedeutungsvoll, doch in dem Masse minder gewichtig, als sich ihnen keine Hemmungen entgegenstellen. Sehen wir aber späterhin unseren theueren *Mendelssohn* zu höheren Tonausdrucksformen emporsteigen, in denen sich die einfach zu Herzen dringende reine Menschenmusik dem Orchesterklange so sehr vermählt, dass dieser mit ihr zu einem untrennbaren Sein zusammenschmilzt, und finden wir ihn auch in dieser verführerischen Umgebung solcher, die reine Kunst so oft verneinenden und zu einer Weltbuhlerin erniedrigenden Tonmittel, als denselben reinen, starken und gottesfürchtig-keuschen Sänger wieder: dann erst möge unsere Begeisterung ihre Ströme über sein Kunstwalten ergiessen und ihm jene hohe Stelle anweisen, die er einnimmt und für immer einnehmen wird unter denen, welche je den Höchsten besungen haben. Und in der That, wir be-

gegen unserm *Mendelssohn* bald im Mittelpuncte desjenigen Reiches, wo in einem und demselben Brennpuncte alle Strahlen des Tonausdruckes, also der Stimmen- wie der orchestrale Vollklang, sich einen. Wir erblicken ihn schon in seinem 31. Werke, dem 115. Psalme, auf diesem Puncte; sehen ferner, wie sein Gemüth im „Paulus“ noch voller in das Wogenmeer des Klangalls sich drängt; begegnen ihm auf gleicher Fährte in seinem 42., 95. und 114. Psalme, sowie im „Lobgesange“, einer der wundervollsten Vermählungen aller nur erdenklichen Gefühlsausdrücke in Tönen und endlich in „Elias“, so wie in seinem wunderherrlichen „*Lauda Sion*“, und er ist und bleibt uns derselbe, der er uns schon in den einfacheren Formenkreisen seiner „drei Kirchenmusiken“, seiner „drei Motetten für weibliche Stimmen“, seiner „Orgelsonaten“ gewesen; ja, sein tiefandächtiges, bald zart, bald urkräftig, bald in subjectivstem Melodienflusse, bald in reichster Stimmenfülle gottverherrlichendes Wesen bleibt immer gleich wahr, gleich schön und erhaben, gleich edel und liebenswürdig; es bleibt immer in gleichem Grade eingedacht, eingelebt und eingefühlt, immer gleich eingetieft, möchte ich sagen, in seine Aufgabe. Ja, *Mendelssohn* wird uns immer theurer durch die keusche Innigkeit und tiefe Wahrheit und von allem Gewöhnlichen schroff abgewandte Schönheit seiner Kunstgebilde, gleichviel, in welchen Rahmen er sie fasst; ob in denjenigen, der die Marke strengster Kirchlichkeit einhält, oder in jenen, welcher um die ihm offenen Weltkreise wieder neue der echten Gottverherrlichung zieht, wie uns dies seine Neugestaltung der Oratorienform zu einem einheitlich durchdrungenen All von geistlichem und subjectiv menschlichem Gefühlsinhalte beweist, in welchem neben dem als Leuchte vorangestellten Chorale in seiner reinsten, gesanglich und harmonisch schönsten Ursprünglichkeit, auch dem persönlichsten Menschengefühle, der subjectivsten Stimmung, dem individuellsten Drange eine von jener strengen Kunstform des Chorals untrennbare Berechtigung zugewiesen wird, diese beiden Mächte sich also in den *Mendelssohn'schen* Oratorien auf eine vor ihm, ausser denn in den Passionsmusiken, Messen, Can-

taten und Motetten *Bach's*, nicht einmal geahnte, viel weniger denn verwirklichte Art versöhnend einen. So ist denn *Mendelssohn* in der That, wie schon früher bemerkt, der erleuchtete Wiederhersteller jener heiligen, durch *Bach* der geistlichen Musik errungenen und gesicherten Urrechte. Er ist es insbesondere durch seine so beharrliche Wiedereinführung des Chorals in allen seinen Gestaltungsweisen auf dem Boden der oratorischen und Kirchenmusik. Er ist es ferner durch jenen Zauber der Verklärung, der über die Art seiner Bearbeitungen dieser urchristlichen Melodien ausgegossen liegt, eine Art, die sich wol leichter hörend fühlen, als zergliedernd beschreiben lässt an einem Orte, wo einem keine Stelle der Veranschaulichung durch Notenbeispiele gegönnt ist. Allein es ist der erhabene Gedanke des Urchristenthums dem *Mendelssohn'schen* Geiste ein der Art selbstständiger und selbstthätiger Führer und Hort seines Kunstwirkens geworden, dass selbst in jenen Tonformen er als eigenberechtigte Macht hervortritt, wo sich *Mendelssohn* nicht eben ausschliessend seine Verwirklichung als Ziel gesteckt haben mochte und konnte. Wie sonst anders könnte man sich (um nur einige der auffallendsten Beispiele anzuführen) so manche, offenbar aus den Zonen reinsten Gottesanbetung entschöpfte Stelle seines wunderherrlichen Octetts (Op. 20) erklären; wie anders sein köstliches, tiefsinniges Volkslied (Op. 47 Nr. 4); wie anders das schwunghaft religiöse Grundthema seines „Lobgesanges“ und dessen unvergesslich ergreifendes *Adagio religioso*; wie anders das *Maestoso* aus seiner Antigone, das streng choralmässige und mit dem wundervollen Recitative so einzig geistreich vermählte Adagio seiner D dur Sonate (Op. 58); wie das Lied ohne Worte in E moll (Op. 63, Nr. 3); wie die zweite Hälfte des Mittelsatzes und den Schluss seiner A moll Symphonie; wie endlich die seinem herrlichen C moll Trio (Op. 66 im letzten Satze) und seiner A dur Symphonie im Mittelsatze eingehauchten, so tiefandächtigen Choraldurchführungen? Und welche Deutung würde man denn, absehend von dieser vollständigen Selbstbestimmung des *Mendelssohn'schen* Geistes durch die Religion in ihrem reinsten Sinne, seinem

gewaltigen Marsche aus „Athalia“ geben können? Ja, es hat sich, um noch mehr zu sagen, der religiöse Toninhalt der Art festgeprägt im Geiste *Mendelssohn's*, dass er sich bis auf die unscheinbarsten Einzelglieder der harmonischen Behandlung seiner immer herzugewinnenden, seeleninnigen Melodie erstreckt; daher die bei ihm so häufige Anwendung der Syncope; daher auch die in seinen Werken so überreiche Benützung aller nur möglichen Vorhaltsharmonien, die man ihm ja nicht als äussere Manie, sondern in dem Sinne auslegen möge, dass *Mendelssohn*, was er auch denke und singe, nur zu denken und zu singen vermag im Geiste der Andacht. Und es bleibt unbestritten, dass keine Art musikalischen Ausdruckes die Gemüthserhebung zum Reiche des Unendlichen so wahr und treu sinnbildet, als die Choralform und ihre Genossen, die Syncope und der Vorhalt in allen Ausdehnungen und Beziehungen; daher war es der unabweisbare Drang des Herzens, welcher das innigfromme Künstlergemüth *Mendelssohn's* auf die religiöse Tongestaltungsweise überhaupt und dem zufolge auch auf alle ihre einzelnen Ergebnisse in melodischer und harmonischer Beziehung hingewiesen; und wir finden uns daher veranlasst, vom Standpuncte unseres allgemeinen Lebens- und Kunstbewusstseins ausgehend, in *Mendelssohn* den einzig erstrebens- und nachahmungswürdigsten aller Tondichter um so bestimmt-gläubiger und überzeugungsvoller zu erkennen, als in ihm die Weihe, die Innigkeits- und Wissensfülle *Bach's* mit der Gluth und mit dem Schwunge *Beethoven's* zu einem Künstlerwesen uns vermittelt erscheint, und wir also in seinen Meisterwerken, nebst dem ihnen allein eigenthümlichen Zaubergepräge seiner aus *Bach* und *Beethoven* zu einem wahren Selbst emporgeblühten, durch und durch musikalischen Natur, auch jene beiden so grossen Vorfahren in ihren seelenverwandten Beziehungen verklärt umschliessen dürfen. Halten wir uns denn auf religiösem Felde der Tonkunst nur recht fest an *Mendelssohn's* Wollen und Vollbringen, und wir sind vor jedem Irrthume, vor jeder unverantwortlichen Ausbeugung in die Bahnen der Alltäglichkeit, der Eitelkeit, der nichtigen und nichtswürdigen Gefallsucht wol auf

immer gesichert. Freilich wird hier, wie überall, dem Nachstrebenden immer mit dem Dichter zugerufen werden müssen: „*Ne desilias imitator in arctum.*“ Indessen bezieht sich wol dieser Spruch nur auf das Formelle, also auf dasjenige, was man die künstlerische Mache im engsten Sinne nennt. Vor dieser Art Slaverei zu warnen, ist jedoch hier der Ort nicht. Wohl aber demjenigen Kirchencomponisten, in dessen tönende Seele der *Mendelssohn'sche* Geist übergegangen, also Fleisch oder vielmehr Ton geworden sein wird! Ein Nacheiferer in diesem Sinne wird gewiss eine echte, d. h. eine eben so sehr dem Begriffe, als der lebend entwickelten Kunstansicht gemässe Kirchenmusik, also eine solche schreiben, die allein würdig ist, von geweihter Stätte aus herniederzutönen, um in demselben Grade der Innigkeit und Wahrheit, als sie aus dem Gemüths-borne ihres gottergebenen Bildners geboren, auch auf die Herzen der im Tempel des Herrn versammelten Gläubigen zu wirken und zu jener Andacht sie zu entflammen, welche die einzig hältige, zu jener Andacht, sage ich, welche der Art zur Lebensbestimmung wird, dass sie den ganzen inneren und selbst äusseren Menschen ausfüllt, in all seinem Denken und Thun offenbar wird und in letztem Grunde ihn reif und würdig macht jener Freuden in Gott, die noch kein Auge gesehen, kein Ohr gehört und keines Menschen Herz empfunden hat. Wollt Ihr also, schaffende Kunstjünger, auf Euerer erwählten Laufbahn Gutes und Segensreiches für Euch selbst und für Euere Geistesgenossen wirken, folget nur *Mendelssohn* in allen Fingerzeigen, die Euch seine reiche Tonwelt gibt! Seid überzeugt, wenn keiner unter den Grossen des Tonreiches, so ist er es, der Euch zur Wahrheit, d. h. zur innigsten Anschauung Gottes in Tönen, zur einzig wahren, weil in ihrem tiefsten Grunde religiösen Musik führt!

So nachdrücklich wir uns auch verwahren wollen gegen die Zumuthung, als sähen wir in *Mendelssohn* einen blossen Nachahmer *Bach's*: so offen gestehen wir, dass der in seinen Werken niedergelegte Geist die einzig sichere Brücke ist, welche uns zum wahren Verständnisse *Bach's* führt. Nur wer sich recht

innig, mit Herz und Sinn, in *Mendelssohn's* Klangwelt hineingelebt, wird die oft so geheimnissvollen prophetischen Zungen, mit denen *Bach* spricht, allmählich fassen und aus dem Grunde der Seele und der Ueberzeugung lieb gewinnen können. Dies haben wol alle jene Musiker gefühlt, welche sich die schöne Aufgabe gestellt, *Bach*, den in früherer Zeit leider mehr Genannten und Gerühmten als eigentlich Erkannten, in die wirkliche Gegenwart des Kunstlebens einzuführen. Nur durch *Mendelssohn's* Vorschule der Tonanschauung, nur durch seine bei aller Fülle und Tiefe des Bewusstseins so liebenswürdige, reizvolle, einnehmende, sanftinnige Eigenthümlichkeit konnte das wahre Erkennen der *Bach'schen* Urkraft vermittelt werden. Auf diese Art hat der wackere Tongelehrte *C. F. Pitsch* in Prag in einem zahlreichen Kreise von Jüngern, unter welche Treuergebenen auch der Verfasser dieser Schrift sich zählt, den lebendigen Sinn für *Bach* geweckt. Auf eben dieselbe Art, d. h. durch häufiges An- und Wiederklingendmachen der *Mendelssohn'schen* Gefühlssaiten, vollführt zu Wien, begann unter der Aegide des Prof. *Fischhof*, der sogenannte Bachverein sein echt künstlerisches Wollen. Und so mögen denn auch Andere diesem Beispiele folgen und möge insbesondere unser kunstsinziges Oesterreich sich ja nicht beschämen und überflügeln lassen von dem unbedeutendsten Städtchen in Deutschland, wo die *Bach'sche* und *Mendelssohn'sche* Kirchenmusik schon seit Jahren so eingebürgert ist, dass sie in das volle Leben und Blut all ihrer kunstliebenden Bewohner unzerstörbar eingedrungen; während in unseren Landen sich leider durch eine Schaar elender Nachtreter *Haydn's* und *Mozart's* eine Flachheit, eine Geistlosigkeit nicht allein in der Kirchen-, sondern in jeder Art Musik eingenistet hat, gegen die es kein anderes Heilmittel gibt, als ein möglichst tiefes Eingehen in *Mendelssohn* und durch diesen in *Bach*.

Nun denn zum Schlusse noch einige, theils ergänzende, theils verwahrende Bemerkungen. Denjenigen nämlich, welche mir vielleicht zum Vorwurfe machen sollten, dass ich in meiner doch so in die Breite entfalteten Abhandlung der Namen eines

Prätorius, Calvisius, Rolle, Schein, Schütz, Jomelli, Homilius, Graun, Schicht, Gassmann, Fux, Caldara, Seidelmann, Czernohorsky, Brixi, Sojka, und vielleicht noch vieler Anderen nicht gedacht, erwidere ich, dass für meine Ueberzeugung diese in ihrer Art so grossen Meister in die Classe der sogenannten *musikalischen Rationalisten* gehören, und bekenne allerdings, durch ihre Nichterwähnung an der hierzu geeigneten Stelle gefehlt zu haben. Allein da meine Abhandlung nicht den eigentlich historischen Weg verfolgt, sondern sich eine Gedankenbahn nach abgesonderten Verstandeskategorien selbst gezogen hat, so mag dieser Nachtrag wol gerechtfertigt erscheinen. Dass ich ferner es unterlasse, auf eine nähere Zergliederung der Wirksamkeit jener Obgenannten einzugehen, geschieht wol nur aus Rücksicht für meine gewiss schon müden Leser, denen ich, an der Führerhand der dialektischen Methode, wol schon Genügendes über den Rationalismus auf dem Felde der Kirchenmusik gesagt zu haben glaube.

Noch einem Vorwurfe, der mir von so mancher Seite her gemacht werden könnte, will ich zu steuern versuchen. Wenn nämlich gefragt werden sollte, warum ich denn mit keiner Silbe die Messen *C. M. Weber's* und *Franz Schubert's* erwähnt, so erwidere ich ohne Scheu, dass unbeschadet aller glühenden Verehrung, die ich für diese beiden Künstlergeister hege, ich aus ihren musikalisch so einzig schönen Werken immer nur die *grossen Naturalisten* erkannt habe. Zu einer Schöpfung, wie es ein Kirchentonwerk ist, halte ich weder den Einen noch den Anderen für reif genug, eine Erkenntniss, die sich mir klar herausgestellt hat aus jenen geistvollen, ja in manchen Einzelheiten sogar ewig schönen Messen *Weber's* und *Schubert's*. Aber ein religiöses Ganze zu schaffen, war ihnen versagt, und wäre es ihnen vielleicht auch geblieben, trotz nachgeholter contrapunctischer Studien; denn Viele sind berufen, Wenige aber auserwählt. Ergötzen wir uns lieber an den Opern, Chören, Quartetten, Sonaten und Concerten *Weber's*, und halten wir in *Schubert* den glühendsten Seelenverwandten *Beethoven's* im Fache des Liedes, der Sonate, des Quartettes

und der Symphonie liebend umfasst; wir bedürfen ihrer Messen nicht, um aus ihren Werken den Tongeist in seiner vollen Grösse herauszufühlen und begeistert zu erkennen. — *Sapienti sat!* —

Möge der Saame echt kirchlicher Tonkunst, ausgestreut durch die Altitaliener, *Bach*, *Beethoven* und *Mendelssohn*, ja überall auf fruchtbaren Boden fallen, und möge fortan alles Nichthergehörige und Unwürdige, rühre es in seinem letzten Grunde auch von Künstlergrössen ersten Ranges, gleich einem *Haydn* und *Mozart*, her, aus jener heiligen Stelle verbannt werden, wo es gilt, den Herrn im Geiste und in der Wahrheit anzubeten! Möge auch unserer Stimme ein leiser Nachhall durch die Einführung edler und begriffsgemässer Kirchenmusik, in Bezug welcher uns jene oben genannte Vierzahl immer als Beispiel voranleuchten soll, gegönnt werden und bleiben!

Laurencin d'Armond, Ferdinand Peter,

Zur Geschichte der Kirchenmusik bei den Italienern und Deutschen eine
Abhandlung

Leipzig 1856

Mus.th. 1934

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10598890-0